Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Bianca Bernardo Barros

A fábrica de peles:
Hundertwasser e o caminhar contemporâneo

Rio de Janeiro
2008

Bianca Bernardo Barros

A fábrica de peles:
Hundertwasser e o caminhar contemporâneo

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Processos Artísticos Contemporâneos.

Orientadora : Profª. Dra. Maria Luiza Fatorelli

Rio de Janeiro

2008

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

H933 Barros, Bianca Bernardo.
A Fábrica de peles : Hundertwasser e o caminhar contemporâneo / Bianca Bernardo Barros. – 2008.
100 f.

Orientadora: Maria Luiza Fatorelli.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Hyndertwasser, 1928-2000 – Teses. 2. Subjetividade na arte – Teses. 3. Arte moderna - Séc. XX – Teses. I. Fatorelli, Malu, \d 1956-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.036

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Bianca Bernardo Barros

A fábrica de peles:

Hundertwasser e o caminhar contemporâneo

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Processos Artísticos Contemporâneos.

Aprovada em 31 de março de 2008.

Banca Examinadora:

_____

Profª. Dra. Maria Luiza Fatorelli (Orientador)
Instituto de Artes - UERJ

_____

Profª. Dra. Glória Ferreira
Escola de Belas Artes - UFRJ

_____

Profª. Dra. Maria Brasil Danziger
Instituto de Artes - UERJ

Rio de Janeiro

2008

Dedico esta dissertação à minha infância,
às doces tardes de verão que passávamos na praia,
à minha vó Isabel por ter me ensinado a cozinhar,
à minha vó Hilda pelas lindas estórias, seus cantos de fado e bordados,
à minha irmã, pela sua sensibilidade,
à minha mãe, pelo seu sacrifício amoroso,
ao meu pai, por ter me oferecido uma outra visão de mundo,
a Rodolfo, meu companheiro de vida.

AGRADECIMENTOS

Malu Fatorelli, minha professora e orientadora, foi de importância *si ne quoi non* para a realização deste projeto. Agradeço muito sua confiança e apoio, e a oportunidade de um convívio tão rico e agradável.

Às professoras Glória Ferreira e Leila Danziger, por terem aceito o convite para compor a minha banca examinadora.

Ao professor Roberto Corrêa dos Santos, pelas tardes preciosas de suas aulas, das quais tive um enorme prazer em participar. Agradeço à sua generosidade.

À professora Sheila Cabo, pelas tardes de discussões fervorozas. Em suas aulas, entrei em contato com textos e artistas que foram essenciais para o desenvolvimento deste trabalho. Muito obrigada.

Às minha amigas e colegas de turma, Ana Angélica, Cristina e Rebeca, por todas as conversas, ajudas e colaborações, pelas lindas exposições que realizamos juntas. Espero que o fim deste processo sinalize para todas nós um recomeço.

À Tânia Queiroz e Guilherme Bueno, pelo convite de levar o "laboratório autopoiético" do Ppgartes para a EAV-Parque Lage. Por terem acreditado e acompanhado "Elogio ao Tempo", exposição verdadeiramente experimental, onde tivemos a oportunidade de exercer livremente nossa criatividade artística, em processo, coletivamente.

Aos meus queridos amigos de ateliê, Elisa, Contente, Bruno, Igor e Adorján. Gracias.

À minha amiga Candela Mirabella, pelos livros incríveis que produzimos juntas.

À Maria Lúcia, minha analista-arqueóloga, por estar ao meu lado há quase dez anos.

We live in PARADISE
but we do not know it
Do not destroy
Do not revolt
Do not escape
Just IMPROVE slowly
And all will be good

Hundertwasser

RESUMO

BARROS, Bianca Bernardo. *A Fábrica de peles.* 2008. 99f. Dissertação (Mestrado em Artes) — Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

Por convergência teórica, esta tese de dissertação é estruturada em quatro capítulos, retomando a teoria das cinco peles de Hundertwaser. O artista austríaco, filho de mãe judia e pai ariano, realizou em Paris sua primeira exposição no ano de 1954 e desde então, não cessou mais de trabalhar, aglutinando os exercícios de arquiteto, ambientalista, naturista e higienista moral, assim como as atividades de pintor e gravador, todos efetivados nos múltiplos diálogos estabelecidos por cada pele. As cinco peles de Hundertwasser são: a primeira pele, a epiderme; a segunda pele, o vestuário; a terceira pele, a casa; a quarta pele, nossa identidade social; e por último, a quinta pele planetária. Hundertwasser acredita o homem como um ser de camadas, que se desenrolam por uma espiral concêntrica, que parte do eu-profundo para o mundo exterior, operada por osmose, nas cadeias sucessivas dos níveis de consciência do indivíduo. As cinco peles de Hundertwasser são um plano de vida — e mais: uma reflexão profunda do *ser e estar* sobre a terra, colocado em prática ao longo de sua jornada artística. A abordagem pretende desdobrar tal teoria — o que cada pele me suscinta — no corpo fabril da minha produção em relação a de outros artistas e teóricos. A transmissão das cinco peles de Hunderwasser desenvolve-se em situações de alargamento das peles. Uma apropriação que re-contextualiza, revela novos posicionamentos no caminhar da arte contemporânea.

Palavras-chave: Pele. Hundertwasser. Níveis de consciência. Utopia. Heterotopia. Arte pós-guerra.Outra face da história da arte.

ABSTRACT

By theoretical convergence, this thesis dissertation is structured in four chapters, referring to the five skins theory of Hundertwaser. The Austrian artist, son of a Jewish mother and German father, held his first exhibition in Paris in the year 1954 and has not stopped since then, as an architect, environmentalist, naturist and moral hygienist, as well as the activities of painter and engraver, all realized in the multiple dialogues established for each skin. The five skins of Hundertwasser are: the first skin, the epidermis; the second skin, clothing; the third skin, the home; the fourth skin, our social identity; and finally, the fifth planetary skin. Hundertwasser believe the man is a being of layers, which unrolls as a concentric spiral, that part from the deep-self to the outside world, operated by osmosis, in the successive chains of consciousness levels of the individual. The five skins of Hundertwasser are a life project — and more: a deep reflection of the *being and standing* on the earth, put into practice along his artistic journey. The approach seeks to unroll such theory — what each particular skin brings me — in the body of my production, relating to other artists and theorists. The transmission of the five skins of Hunderwasser develops as situations that extends the skins. An appropriation that brings new context, revealing new ways of contemporary art.

Keywords:Skin. Hundertwasser.Levels of consciousness.Utopy.Heterotopy.Post-war art. Another face in the history of art.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10

1 A IMAGEM COMO PELE, A OBRA COMO AUTO-RETRATO 20

1.1 Pele-película 21

1.2 Disparador automático 23

1.3 Frida[2] 24

1.4 O artista como delirante 27

1.5 O artista como arqueólogo 30

1.6 O artista como fotógrafo 31

1.7 Filme contido 32

1.8 A obra é interminável 34

2 A ROUPA E A SUBJETIVIDADE VISÍVEL 38

2.1 Topografias 40

2.2 A segunda pele como camuflagem 47

2.3 Chapéu de feltro e outros mitos modernos 50

3 A CASA EM VOLTA DE SI, A CASA COMO ORGANISMO VIVO 52

3.1 Inquietudes 53

3.2 A pele da casa 56

3.3 Nossa hospedagem provisória 59

3.4 Aprendendo a habitar 62

3.5 Outros espaços 67

3.6 O hóspede provisório 72

4 NOSSA PELE PLANETÁRIA 78

4.1 Las piedras 80

4.2 No princípio era natureza 82

4.3 8 88

A TÍTULO DE CONCLUSÃO 90

REFERÊNCIAS **95**

Carta aos examinadores,

D

Elogio ao Tempo, 2007

É sempre com muito prazer que escrevo, e não poderia ser diferente agora. No passado escrevi: “no próximo ano, estarei sentada na mesa lateral de uma sala branca, entre os que me examinam e os que me assistem. Nas mãos, os exemplares da minha tese de mestrado. Por agora, entrego para a qualificação uma dissertação em pedaços, muito mais a potência da concretude futura”. Tenho passado meus dias imersa em livros, revistas, entrevistas, fotos e catálogos. Tudo isso me mantém inquieta, e inevitavelmente questiona: no que consiste o dissertar?

Por dissertação, entendemos a exposição oral e/ou escrita que se desenvolve de uma matéria, no meu caso, artística. A este tipo de tratado e exposição chamamos tese. No meu particular, um discurso de artista em âmbito acadêmico. Mas, como escrever suas primeiras linhas? A palavra tese, do latim *thesis*, se origina no grego *thésis* derivado do verbo *títhemi*, eu ponho. Ao longo do meu dissertar, tomo posições variadas entre discursos sucessivos, diretos e indiretos, no conjunto ordenado de frases que devem ser levadas à público. O argumento que apresento é um tema, uma proposição como exercício de análise da matéria — arte. A palavra tema, do grego *théma*, também deriva do verbo *títhemi*, eu ponho. Aquele que põe e impõe é o sujeito da ação, logo, o que ao mesmo tempo submete e é submetido, escraviza e é escravizado: o sujeito está sempre em relação, pois é *sujeito* e *sujeito a* (si mesmo, alguém, alguma coisa). Este duplo sujeito, ao escrever uma tese, *põe*. Poderíamos precisar este pôr? Poderíamos limitar sua extensa lista de significados?

Em consulta aos dicionários da língua portuguesa encontramos pelo verbo pôr uma sequência de outros verbos, dentre os quais: *situar, guardar, reduzir, chegar, aproximar,*

misturar, nomear, deitar, vestir, introduzir, opor, impor, aplicar, classificar, expor, traduzir, incluir, edificar, estabelecer, publicar, admitir, estipular, citar, escrever, propor, tornar. O primeiro argumento desta dissertação ativa a amplitude dos possíveis intrínsecos a uma e qualquer tese, buscando na linguagem o encontro dos sentidos mais remotos e essenciais das palavras, peças bases na construção do meu texto.

Desde que entrei para o mestrado, sinto uma mudança contínua me movendo para novos horizontes. Vejo muito claramente o mergulho vertical que se desenvolveu na minha produção. Ao descobrir *outras peles possíveis*, comecei a escavar o meu próprio terreno sedimentado. O projeto que escrevi para o concurso do mestrado tinha como tema central o desenvolvimento da minha produção artística em diálogo com outros artistas, sob as influências do pensamento heiddegeriano entorno do "Construir e habitar" e da fase "A casa é o corpo" de Lygia Clark. Este tema não me era novidade, já que havia dado início ao seu estudo no último ano do bacharelado, a partir das *peles*. Eu faço *peles*. Gravuras de cola de uma matriz ordinariamente renovável — minha própria epiderme. Ao selecionar a parte do corpo a ser copiada — normalmente: pernas, coxas, braços, barriga, joelhos, pés e mãos — espalho a emulsão de cola branca sobre a região, espero secar e depois descolo, retirando a falsa pele de cola seca da pele verdadeira. Cada gravura de pele é fina, frágil e transparente. E nenhuma é igual a outra: pensei nelas por muito tempo como o "isso foi" de Roland Barthes, por uma analogia ao processo fotográfico. Como representação indicial do meu corpo, que precisou estar presente no instante da captura única...

As impressões de cola, portanto, são pensadas tanto pelos meios da gravura quanto da fotografia, na produção de imagens da pele que a copiam e registram, como *auto-retratos da superfície epidérmica*. O meu corpo, nesse sentido, pode ser comparado a uma matriz subversiva, que revela em cada múltiplo o original. Conceder profundidade à superfície da pele, uma membrana que nos envolve e contorna, nosso espaço sensível de contato, zona fronteiriça, interface. A linha orgânica mais subjetiva, entre-lugar que se constitui no diálogo interno e externo do artista — isso é a pele. Prossigo com este pensamento na minha produção, *costurando* cada pele com saliva na confecção de estruturas que mantém uma relação de abrigo do homem, como um casaco ou uma tenda, por exemplo. No início do ano de 2005, produzi o "Casaco de pele", primeira obra feita inteiramente com as *peles* — um casaco longo, sobretudo, que se extende dos ombros aos pés, modelado a partir das minhas próprias medidas — na época exposto na Galeria de Artes, no Centro Cultural da UERJ. Em sua primeira mostra pública, foi instalado no fundo da sala, pendurado por um cabide, dentro de um pequeno armário de madeira — um velho guarda-casaca colonial mexicano que recebi como herança de família. A segunda exibição ocorreu no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, entre o final de 2006 e o início de 2007. Neste outro lugar, suprimi o armário para que a obra pudesse "respirar" mais livremente, dentro deste espaço que considero um pouco angustiante, antigo hospital psiquiátrico da Colônia Juliano Moreira. O "Casaco de pele" oferece o abrigo da roupa. Uma roupa que, não necessariamente, foi costurada para ser vestida. Uma roupa feita da minha própria pele. Ao passo que é extremamente pessoal, íntima, *meu*, também dilui-se com facilidade,

porque as marcas do corpo são as marcas dos corpos, *Je suis, nous sommes*. Possuímos uma pele comum.

No final do ano de 2005, eu idealizava o projeto de um abrigo coletivo, a partir destas moldagens de cola. Mais tarde, descobri que o ser humano não possui uma única, mas *cinco peles*.

Certo dia, Hundertwasser chegou como um livro emprestado. “Hundertwasser 1973 Newzealand”. O título, escrito em relevo na lombada, cintila seu brilho prateado sobre meus olhos curiosos. A capa de tecido preto envolvia suas páginas negras de mistério. O que poderia estar aí guardado? Como um alarme, o nome do artista assina o desenho recortado da capa: vê-se uma construção cercada por um belo muro sinuoso, vigiado por um grande ser de duas pupilas e pele flexível, pintada e esticada sob uma chuva verde. Quando levado à luz, cada pingo vibra metalizado. Este pequeno precioso chegou à mim pelas mãos de minha orientadora, quando lhe perguntei sobre o artista austríaco, que eu muito pouco sabia além da teoria das *cinco peles* — motivo pelo qual me agarrei imediatamente à sua obra. A prof. Malu Fatorelli me contou que comprou o livreto na grande exposição de Hundertwasser no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Desde aquela tarde em sua casa-ateliê ele convive comigo como livro de cabeceira. Algum tempo depois chegou “O poder da arte — Hundertwasser: o pintor-rei das cinco peles”, escrito por Pierre Restany. A leitura deste segundo me ajudou a compreender melhor a espiral concêntrica visionada por Hundertwasser. A espiral parte do eu-profundo para o mundo exterior, operada por osmose, nas cadeias sucessivas dos níveis de consciência. Hundertwasser acredita o homem como um ser de camadas, que se desenrolam

espiraladas a partir da primeira pele, epidérmica, em direção à quinta, a pele planetária, pelas etapas sucessivas da segunda pele, o vestuário; a terceira pele, a casa; e a quarta pele, a identidade, o meio social, que transcende a família na nação. As cinco peles de Hundertwasser são um plano de vida — e mais: uma reflexão profunda do *ser e estar* sobre a terra, — colocado em prática ao longo de sua jornada artística. Não à toa, Hundertwasser aglutina os exercícios da arquitetura, do ambientalismo, naturismo e higiene moral, assim como as atividades de pintor e gravador, todos efetivados nos múltiplos diálogos que cada pele estabelece. Por convergência teórica, tomei a liberdade de estruturar a tese em quatro capítulos, desdobrando as cinco peles de Hundertwasser, nos adendros particulares que cada pele me suscinta, no corpo fabril da minha produção em relação a de outros artistas e teóricos. Uma apropriação que não se *angustia na influência*, mas em visita, re-contextualiza, com novos posicionamentos. No caminhar contemporâneo, minha homenagem não se presta por *fidelidade*, mas verdadeira *traição*, a transmissão de seu conhecimento em manifestações que criam situações de alargamento das peles.

Confesso que, de início, não tive facilidades em assimilar o pensamento de Hundertwasser. A sua *fábrica* — e isso entendi depois — é movida a *utopia*. Reconhecida nas idealizações de Thomas More, "Sobre o melhor estado de uma república e sobre a nova ilha Utopia", a publicação de 1516 inscreve por utopia a projeção de uma sociedade ideal, quimérica a sua época. Por extensão, entende-se que a utopia é uma aspiração irrealizável. Mas, se voltarmos à sua composição, do grego *ou*, não, e *tópos*, lugar, significamos utopia como não-lugar, o que não necessariamente diz que este lugar não exista. A palavra não, usada como advérbio de negação do lugar, do latim *non*, é derivação de *noenum*, originado

em *ne oinom*, onde *ne* é a partícula negativa e *oinom* de *oinus*, a forma arcaica de *unus*, logo, não-uno. O *não* que recusa o *lugar* na utopia é a negação de uma unidade totalizante: o não-lugar é o não-lugar-único. Em outras palavras, o espírito da utopia aponta, por excelência, para *outros espaços*, de novos posicionamentos, desarticuladores do lugar totalitário. Assim, entendo que a utopia admite os *não-lugares reais*, além da imaginação e projeções futuras, como oposição ao *unus*. Sua proposta é fragmentar, irradiar lugares que existem ou podem vir a existir como resistência a todo e qualquer unitarismo local.

Tenho assistido às aulas da prof. Sheila Cabo nas quartas-feiras. A matéria oferecida visa discutir, como o próprio nome já diz, "Arte, História e Utopia". Do início da ementa retiro: "a modernidade e o desencantamento do mundo; a perda da totalidade e a arte como fragmento; a arte enquanto utopia moderna (...)". Atualmente chegamos à terceira parte do curso, após termos passado por Walter Benjamin, Ernst Bloch, Michel Focault e Rancière. Na lista de devires, artistas contemporâneos como *fábricas utópicas*, processando fragmentação e utopia como resistências da arte. O meu tempo posterior em relação a Hundertwasser se fez no decorrer dessas aulas, especialmente nas duas tardes dedicadas a Bloch, o utopista *Je suis, nous sommes*. O que se pode *ver*, na primeira linha do "Espírito da utopia" é que se as coisas surgem do homem, é porque este não é só singular, mas plural, pois ao ser, somos. Bloch sonha a utopia, e assim como Hundertwasser, acredita na possibilidade concreta de transformação da sociedade. Sua defesa pelo estilo expressionista alemão, na crença de uma essência vital do homem, vai de encontro imediato ao eu-profundo defendido por Hundertwasser, que declara publicamente seu ódio à linha reta, símbolo maior do racionalismo cartesiano. Ora, pois ambos não falam de um

mergulho vertical no sujeito que se volta para fora afim de fazer da obra uma revolução? E esta forma de mudança da sociedade não estaria vinculada à organicidade e interioridade? A teoria vitalista que permeia o expressionismo alemão se aproxima dos conceitos de Hundertwasser, nas quais a partir da liberdade interior, deliramos uma sociedade livre.

Certa vez, pensando nos argumentos de um "artista como produtor", recorri à linguagem afim de elucidar algumas questões. A palavra produção refere-se, tanto ao ato quanto à obra, aproximando a ação de realizar ao produto em si. A primeira questão foi: onde o artista produz? Qual é o seu *lugar* de produção?

Um produto é o efeito da coisa que foi produzida. Matematicamente, o resultado de uma multiplicação. Quando Walter Benjamin visualiza uma revolução nos modos de produção da arte, no desenvolvimento da linguagem do cinema — que alcança, a exemplo de uma única exibição, uma multidão imersa na sala de projeção —, propõe que o artista produtor seja ator de seu processo. Mas, o que ele escolhe para palco? A produção em grande escala, efeito de uma revolução industrial burguesa, edificou as fábricas como prédios específicos, expandindo a distância entre o produtor e seus recptores, por uma produção fria, mecanizada. Pela palavra indústria, encontramos *arte, ofício, invenção, engenho*, e a transformação de matérias-primas em produtos de consumo, promovedores de riqueza. Todas estas práticas constituem o conjunto dos ramos de qualquer atividade humana. Quer dizer: antes dos grandes complexos industriais, já produzíamos industrialmente, na noção mais antiga do *fazer*. A palavra fábrica, do latim *fabrica*, vem do *fazer*, artesanal, sendo o lugar da atividade industrial na abrangência do edifício da produção e do pessoal que ali trabalha. O verbo *fabricar*, por sua vez, transita como *produzir,*

fazer, inventar, construir, edificar, cunhar e cultivar. Por outro caminho na arqueologia da linguagem havia chegado à palavra *fazer*, na pesquisa de *afeto*, que pode tanto ser uma afeição quanto um afeiçoamento. A primeira afeição é um dar feição a alguma coisa, no sentido de *amoldar, formar e apropriar*. No segundo caso, o afeiçoado é tomado pelos afetos de suas paixões. Amoldar é ajustar ao molde, no sentido de *afeito, habituado a*. Qual o referente deste habitar do afeto? Os dicionários me respondem como uma adaptação, um certo afazer que também abarca a pessoa do estrangeiro quando este se encontra acostumado, habituado em terra estrangeira. Mas, o que pode ser habitual na arte? O seu *fazer*? A produção artística é a frequência da arte, o hábito de todos os artistas.

Esta tese compreende o artista como seu próprio laboratório, oficina de si. Ele é lugar e produto de sua arte. Antecipo o discorrer da minha tese no dispor as cinco peles de Hundertwasser sob os aspectos da vida interior, da exterioridade, do lugar e não-lugar, das utopias e heterotopias na arte, nas relações do eu com o outro. Esta carta, que encaminho àqueles que me examinam, contém nas linhas mudas os segredos do meu *fazer*, como canteiro de obra aberto à (des)construção. Se a escritura do artista é a sua marca no mundo, a maneira pela qual inscreve sua obra, sonho este meu *pôr* como parte engenhosa de uma *fábrica de peles*, movimentando-me continuamente.

Minhas primeiras palavras começam a ser rabiscadas em tela branca. Escrevendo com as pontas dos dedos, o pensamento é pulsado em código e traduzido em batidas sobre o teclado. Aos poucos, as palavras desenham textos. Os textos encorporam uma dissertação. Muitas são as formas que a escrita pode assumir. Para se escrever uma tese de dissertação é preciso considerar uma série de normas estabelecidas afim de ho-

mogeinizar o discurso científico. Contudo, podemos dentro deste sistema criar uma certa desordem, como um vírus. Respeitei o meu discurso livre, na construção de um texto fluído, que mescla relatos pessoais, lembranças, afetos e conceitos teóricos.

Capítulo 1

A imagem como pele, a obra como auto-retrato

Sem título, 2007

1.1 Pele-película

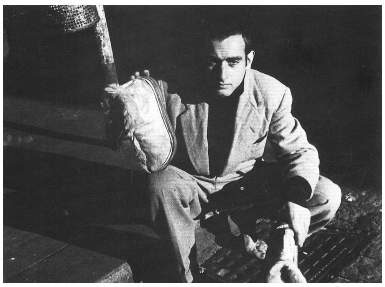
Hundertwasser faz parte do grupo de criadores da arte que cultivam a sua *outra história*, daqueles que trabalham pela crescente integração da arte na dinâmica existencial da vida. A consciência da primeira pele é o nascimento de uma história pessoal inspirada em *linguagens polivalentes*. Hundertwasser atribui poder original a primeira pele: ela é nossa causa determinante, modelo singular que envolve e dá forma a todos os corpos humanos. Para o artista, a epiderme como pele natural e inata é a matéria orgânica invólucro do nosso eu-profundo primitivo, do qual somos todos provenientes. Deste eu-profundo parte a espiral concêntrica das cinco peles, que circula espiralóide pelos múltiplos níveis de consciência e pelo ambiente exterior, para depois regressar, de volta ao umbigo do artista. Um ano após pintar a sua primeira espiral, em 1954, Hundertwasser desenvolve a teoria do *transautomatismo*. O *filme individual criativo transautomático* é a consciência crítica da primeira pele, que está, como adiantou Marcel Duchamp, para ser refeita pelos observadores. Hundertwasser concebe a primeira pele como um *filme* no qual o observador se integra a obra. Um filme é uma película, uma pele muito fina, delgada, que pode ser sensível à luz, e fixar uma imagem fotográfica ou construir uma cinematografia.

A palavra cinema é uma redução da palavra cinematógrafo, que diz respeito ao aparelho cronofotográfico que permite projetar em alvo as cenas de um filme — imagens animadas ou imagens em movimento. Cinematógrafo nos chegou através do francês *cinematographe*, vindo do grego *kínema*, movimento, e *gráphein*, escrever. *Kínema*, por sua vez, é um substantivo do verbo grego *kinéo*, como *eu movo*. A kínesis do cinema parte de um eu que move, que imprime seu movimento, desloca, estimula, suscita, comove.

Quando eu me movo, quando me ponho em movimento, caminho. Hundertwasser nos propõe a “andar descalços”. Essa é uma idéia moral de sua primeira pele. Tirar os sapatos de couro fechado, pisar à terra, sentir o solo por debaixo dos pés. A pele da base do corpo sobre a pele da base do homem — promover múltiplos contatos de convivência entre o ser e seu ambiente é a busca por uma *outra pele* de contato com o mundo. Acredito que a consciência da primeira pele como *filme individual criativo* gera no artista o entendimento da pele como imagem e da sua obra como auto-retrato. Artistas que exercem a obra como auto-retrato são sempre modelos, para si mesmo e para o outro, pois movimentam-se a todo tempo, um *eu* extendido entre o retrato e o fotógrafo. A fotografia inscreve a imagem dos objetos através de um aparelho ótico-químico sensível, que captura e fixa um momento único no tempo-espaço real. O registro fotográfico nos oferece uma cópia fiel, a estranha fixação deste real para sempre perdido, um corte na *fita*. Encontrei um auto-retrato de Hundertwasser no livro que me serve como guia nesta dissertação, de seu amigo, teórico e admirador, Pierre Restany. É mesmo Pierre Restany quem nos adverte: sua escrita se encontra em posição privilegiada, de muito perto acompanhou a carreira artística e a história pessoal de Hundertwasser. Para Hundertwasser, artista austríaco sobrevivente da Segunda Guerra Mundial, que enxerga um mundo doente, levado à sua própria ruína pelo racionalismo, declarar ódio à linha reta e adotar a espiral como a linha de desenvolvimento do homem, é ao mesmo tempo uma atitude política e estética.

1.2 Disparador automático

Na página 38 do livro “O poder da arte — Hundertwasser: o pintor-rei das cinco peles”, encontramos uma fotografia de Hundertwasser, descalço, sentado no meio-fio. Hundertwasser veste um terno que provavelmente costurou, e segura nas mãos um par de sapatos, que ele mesmo fabricou. A fotografia em preto e branco possui uma luz belíssima, porque Hundertwasser se posicinou contra ela, imagino um sol poente, que ilumina parte de seu rosto, colocando a outra metade no escuro. Sua sombra se projeta largamente sobre a calçada. Uma curiosa legenda acompanha o retrato: “Hundertwasser com os sapatos que ele próprio confeccionou, fotografado com máquina de disparo automático, Viena, 1950”[1]. Decerto, Pierre Restany revela muito discretamente o auto-retrato fotográfico de Hundertwasser, nos deixando uma pista de seu processo: o artista usou o disparador automático de sua máquina fotográfica para apreender uma foto sua. Provavelmente Hundertwasser posicionou o tripé, fixou a câmera, retirou seus sapatos, fez uns últimos ajustes, apertou o botão do disparador automático, e para frente da câmera correu, posando para suas lentes. Seu olhar é muito firme, profundo. Hundertwasser aqui é fotógrafo e modelo, posa com o objetivo de promover a criação de uma segunda pele criativa, diretamente relacionada ao vestuário e suas conexões com a identidade. No entanto, o que chamou minha atenção para esta fotografia foi o fato dela



Hundertwasser com os seus sapatos, 1950

[1] RESTANY, Pierre. *O poder da arte — Hundertwasser: o pintor-rei das cinco peles*. Lisboa: Taschen, 1999, pp. 38

ser um auto-retrato capaz de simbolizar o conceito da primeira pele como *filme individual criativo*, no qual a imagem do artista se constrói pela própria obra. Hundertwasser cria um modelo exemplar do qual é praticante. A segunda pele, suposto tema de seu auto-retrato, é a roupa, tecido que envolve nossa primeira pele, *também tecido*, um filme epitelial, que recobre o corpo. No auto-retrato de Hundertwasser segurando seus sapatos, o múltiplo encontro entre alguns cânones do seu pensamento concêntrico é promovido, a primeira e a segunda pele, mas também entre a segunda e a quarta pele, a identidade social, em fluxo aberto, derramado.

1.3 Frida[2]

Desde que chegou, Candela Mirabella[2] não fala outra coisa. *Usted necesita mirar la película de Frida*. Candela refere-se à Frida Kahlo, a grande pintora mexicana, tornada mundialmente conhecida e transformada em um íncone feminino moderno, também para o mundo da arte. O início de sua trajetória artística foi tragicamente marcada: começou a pintar aos 18 anos, quando esteve por muito tempo imobilizada sobre uma cama, depois de um grave acidente de ônibus que fragilizou sua coluna e uma de suas pernas, fatalmente, para toda sua vida. Foi com o corpo imobilizado por um grande corset de gesso, a maior parte das vezes sozinha, em seu quarto, deitada sobre sua cama, que Frida Kahlo começou a desenhar e pintar. Mas não é aqui que o filme começa[3].

[2]Candela Inês Mirabella é uma amiga muito querida da Argentina, que trabalha como assistente de artista e encadernadora. Durante os quase dois meses em que se hospedou na minha casa, produzimos cinco livros para minha exposição da dissertação de mestrado.

[3]*Frida*, película cinematográfica dirigida por Julie Taymor e estrelada por Salma Hayek, lançada em 2002. O filme conta a biografia da artista Frida Kahlo, desde os seus 18 anos, até seu falecimento aos 47.

Nas primeiras cenas, Frida aparece sendo transportada de sua Casa Azul para — isso só saberemos depois — sua grande exposição no seu país natal. Frida está sendo transportada em sua famosa cama dossel com espelho no teto. Quando Frida não está fora dela, não fecha os olhos ou vira a cabeça para os lados, vê a si mesma refletida no espelho, ao vivo, o tempo todo. Ela si vê representada, tem a visão de sua aparência, a convicção do seu estado. Naturalmente, Frida Kahlo serve-se como modelo para suas pinturas, sua obra é a sua vida. É ela a imagem central, *o assunto que melhor conhece*, como uma vez disse. Ao longo de 29 anos a artista produziu cerca de 60 auto-retratos. Entre os mais notáveis, *Las dos Fridas*, pintado durante o processo de separação e divórcio do seu grande amor, Diego Rivera. Neste auto-retrato, Frida está duplicada, como se elevada ao quadrado, *Frida*^{2}. No lado direito da tela, vestida com o traje popular mexicano, Frida segura na mão esquerda um pequeno retrato (*fotográfico?*) de um menino (*Diego Rivera?*), naquelas antigas molduras ovais de metal e vidro. Seu coração está completo e exposto. Ao seu lado, a *outra* Frida, vestida como uma noiva colonial mexicana.

Seu coração também está exposto, mas partido pela metade. A Frida noiva segura uma artéria com uma tesoura cirúrgica. A artéria cortada pinga sobre seu colo, manchando de sangue seu vestido branco. As *duas Fridas* estão sentadas no mesmo banco, de mãos dadas, unidas por uma artéria, da Frida que segura um pequeno retrato para a Frida que segura a artéria sangrando, o vaso

Las dos Fridas, 1939

cortado de seu coração partido. Em verdade, a artéria parece partir da pequena imagem. O retrato liga-se às duas Fridas, passa por dentro e por fora delas, é uma via que se conecta aos dois corações, mistura seu próprio sangue ao sangue delas. A pequena imagem é uma presença muito forte, que ao mesmo tempo explicita a ausência mais forte ainda, o vazio pesado daquele que não está mais ali... A pequena imagem presentifica a fonte de vida e morte do paradoxo das duas Fridas. Acredito haver em Frida Kahlo um movimento de criação artística que coincide com o dispositivo de sua cama, notadamente construída por um pensamento fotográfico.

O pai de Frida, Gillermo Kahlo, era fotógrafo, e chegou a trabalhar para o governo mexicano, documentando, por exemplo, a arquitetura monumental do "Taller de Fundición", no qual os homens parecem pequenos diante das máquinas e metais a serem fundidos.

Frida Kahlo trabalhava como assistente no laboratório de seu pai. Conviveu com a arte fotográfica, poderia dizer até, foi educada por ela. Frida Kahlo, como seu pai, também fazia retratos de família. Retratou a si mesma também, nos mais variados estados e situações, como nas páginas de seu diário íntimo. Frida Kahlo escreveu sua própria história como auto-retrato, no qual arte e vida não se separam, mas compreendem um espaço de intederminação.

Taller de Fundición, 1909–10

1.4 O artista como delirante

Para Philippe Dubois, teórico e amante da fotografia, o auto-retrato constitui uma modalidade essencial no dispositivo fotográfico. O seu artista praticante é construtor de uma história pessoal através de imagens, sendo modelo de si, *movimenta-se* constantemente, de um lado à outro, na obsessiva tentativa de ocupar dois lugares imediatos[4].

No último capítulo de "O ato fotográfico", Philippe Dubois dedica-se à obra fotográfica de Denis Roche. O autor atribui a *experiência do precipício interior* de Francis Ponge à obra deste artista, por considerar que o *paradoxo do pedregulho* serve-lhe tanto como figura simbólica do funcionamento da obra, quanto para explicar a relação que ele mesmo, Philippe Dubois, estabelece com ela:

> Vejam, quando se tem uma espécie de abismo em si, que aumenta a cada instante... Para muitos, é um precipício. E o que faz um homem que chega à beira do precipício, que tem vertigem? Instintivamente, ele olha para o mais perto possível — vocês o fizeram, vocês viram outros fazerem. É simples, é a coisa mais simples. Leva-se o olhar ao degrau imediato ou ao pilar, à balaustrada, ou a um objeto fixo para não ver o resto. À beira do abismo, o homem não construirá uma filosofia da queda ou do desespero. Olhará com muita atenção para o pedregulho para não ver o resto. Agora, acontece de o pedregulho se abrir por sua vez e tornar-se também um precipício. Assim, qualquer objeto, basta querer descrevê-lo, abre-se por sua vez, torna-se um abismo. Mas esse abismo pode se fechar. É menor. É possível, pelos meios da arte, voltar a fechar um pedregulho. Não é possível voltar a fechar o grande buraco metafísico. Mas talvez a maneira de voltar a fechar o pedregulho valha

[4] "No ato do auto-retrato, o ser deve manter simultaneamente a postura de sujeito e de objeto. Para isso só dispõe, em princípio, de um único lugar e de um único instante, um só bloco de espaço-tempo, a ser ocupado ("a violência do lugar me oC/cupa"), a transpor de uma só vez. Daí a cisão do Sujeito, a falha constitutiva. O auto-retrato ou a identidade impossível, a necessária perda de si, a ausência, o vazio abissal que faz o ser correr infinitamente de uma posição a outra, como se ele pudesse mantê-las juntas, como se a recuperação fosse possível. Compulsão desejante tanto mais exasperada e violenta quanto tem perfeita consciência da inutilidade de sua própria corrida. Daí os ardis, as contorções, as diversas maquinações (espelhos, sombras, disparador automático, etc.) para tentar, apesar de tudo ("eu sei, mas assim mesmo") passar, encontrar um substituto ou lançar-se nisso, justamente *para isso*, para se perder." In: DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfrico e outros ensaios*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1993, pp. 314 (grifo do autor)

> para o resto, terapeuticamente. Isso faz com que se continue a viver por mais alguns dias.[5]

E como confissão apaixonada nos revela:

> Acho até que é essa duplicidade, esse efeito de retomada, do abismo *no* pedregulho, que me manteve e ainda me mantém ao vivo no campo da reflexão sobre a foto. Roche: minha mancha cega, o ponto de ancoragem em torno do que há dez anos não cesso de girar, e dessa forma porque *sei* que sempre só poderei ser mais engolido por ela, ser despojado por ela, sempre já perdido, arrebatado, raptado. Resta-me, portanto, (como diz Ponge, terapeuticamente?) tentar voltar a fechar o pedregulho observando o objeto em sua opacidade fulgurante, suturar o abismo jogando o jogo da superfície. Para viver por mais alguns dias.[6]

Philippe Dubois apresenta a fotografia como uma *arte da memória*[7], necessariamente uma *cosa mentale*, visto que tudo ocorre no interior do pensamento do sujeito. A fotografia, sob este aspecto, torna-se um equivalente visual da lembrança. O dispositivo fotográfico é uma máquina da memória pois todo exercício visual da memória é feito em pensamento. O funcionamento da máquina da memória procede similarmente ao dispositivo fotográfico, por uma *escrita interior em imagens*. Philippe Dubois entende a fotografia como *aparelho psíquico*, assim como definido por Sigmund Freud, através do *princípio de distância*. Sabe-se que Freud definiu a vida psíquica em termos do aparelho,

[5]PONGE. Francis. *Tentative orale*, em Méthodes, Paris, Gallimard, col. Idées, 1971, pp. 252-254. In: DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfrico e outros ensaios*. Op. cit., pp. 335

[6]DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfrico e outros ensaios*. Op. cit., pp. 336 (grifo do autor)

[7]A *Arte da Memória*, desde seu nascimento na Grécia antiga, diz respeito a um livre-jogo entre os lugares, os *loci*, e as imagens, *imagines*, no qual os *loci* são entendidos como superfícies virgens que recebem as imagens. A estrutura do dispositivo da memória é formada por esses *loci*, lugares que são ao mesmo tempo permanentes e recicláveis, como depositórios "temporários" de *imagines*, por excelência, transitórias.

no qual enfatiza o funcionamento e trabalho do dispositivo pela transmissão e transformação de energia. O princípio de distância, circunstância essencial do processo fotográfico, percorre todas as suas etapas, do ato fotográfico (momento de captura) ao estado contemplativo da imagem (foto-matéria). A foto, em tempo de latência, é o momento manifesto da relação da fotografia com a alucinação, a marca viva da cisão entre o *real e o imaginário*.

Em sua tese, o valor cultual da imagem é plenamente realizado pelo dispositivo fotográfico. O autor conceitua o princípio de distância da fotografia a partir da célebre noção de aura elaborada por Walter Benjamin, no qual o valor cultual da obra de arte está na sua própria qualidade de ser/mostrar-se *inacessível*, pois uma imagem de culto está sempre absolutamente distante, por mais próxima que se encontre. Assim, o processo ontológico da fotografia revela seu duplo posicionamento originário, pois mantém uma ligação íntima com o objeto/sujeito fotografado, ao passo que está dele totalmente separada pela distância absoluta da representação. É essa separação abissal que o dispositivo fotográfico lança sobre o espectador: sentimento fetiche da fotografia, frustração, uma imagem separada, perdida, aquele instante íntimo que um dia teve com um real que já não existe mais[8].

O tempo intermediário da imagem latente encarna a própria distância que a fotografia fundamenta. A imagem latente encontra-se exatamente na situação privilegiada entre um real *perdido* e uma imagem *ulterior*. Dessa forma encarna o princípio de distância

[8]"De todas as artes da imagem, de fato, a fotografia é provavelmente aquela em que a representação está ao mesmo tempo, ontologicamente, o mais perto possível de seu objeto, pois é sua emanação física direta (a impressão luminosa) e porque lhe *cola literalmente na pele* (estão intimamente ligados), mas é igualmente, e também ontologicamente, aquela em que a representação mantém uma distância absoluta do objeto, em que ela o coloca, com obstinação, como um objeto separado. *Tanto mais separado quanto perdido*." In: DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfrico e outros ensaios*. Op. cit., pp. 312 (grifo nosso)

fundamental da fotografia como uma imagem que é *duplamente* sonhada: sonho pelo que já não mais existe (real perdido) e por aquilo que ainda não é (imagem ulterior). Portanto, a fotografia em relação a alucinação, é um estado entre duas fases distintas, entre um real que se foi e uma imagem que está porvir, e enquanto está neste entre-lugar é uma *imagem virtual*, muito mais um *fantasma* de imagem. Uma alucinação é um devaneio, um delírio. Por sua vez, o artista, visto como delirante, é aquele que sonha na vigília.

1.5 O artista como arqueólogo

Os modos de inscrição do passado no aparelho psíquico foram definidos por S. Freud através das metáforas arqueológicas das cidades italianas de *Roma* e *Pompéia*, como imagens capazes de ilustrar os dois exercícios complementares do aparelho psíquico. Roma, *Cidade Eterna*, é uma cidade perene, fragmentada, como ferida aberta pelo tempo contínuo, duradouro, que se acumula, deposita. Pompéia, a *cidade soterrada*, é o instante avassalador, o corte brusco, a explosão de um vulcão, um bloco de tempo capturado, único. Se estas duas metáforas arqueológicas são concebidas como regimes temporais distintos que ordenam o aparelho psíquico, o analista deve ter uma consciência *arqueológica*, e desenvolver um papel de arqueólogo perante seu paciente, como favorecedor de sua emergência. O arqueólogo traz a imagem à tona, é um revelador, escava, arranha, procura. Para Philippe Dubois, no dispositivo fotográfico, o fotógrafo é um *artista-arqueólogo*, que não faz outra coisa, senão escavar essa superfície de *pele* para construir seu pensamento através dela, na interioridade do sujeito, levando as *imagens latentes* ao modo de *imagens manifestas*.

1.6 O artista como fotógrafo

A fotografia é minha produção tardia, um exercício recente. Estávamos desenvolvendo muitos trabalhos durante o primeiro ano do curso do mestrado, mais precisamente, durante as aulas da prof. Malu Fatorelli. A cada semana tínhamos um tema, artistas e textos como propostas para exercícios artísticos. As classes eram intercaladas por conversas sobre os textos lidos, referências aos artistas, idéias para seus próprios trabalhos, e as apresentações mesmas, quando cada uma de nós exibia seu projeto plástico. O curso se passou durante o primeiro semestre do ano de 2006, e foi composto pelas alunas, artistas, amigas e companheiras de trabalho, Ana Angélica, Cristina Ribas e Rebeca Rasel. Nós representamos a segunda turma a se formar pela Linha de Pesquisa em Processos Artísticos Contemporâneos, no recém-efetivado Ppgartes. Finalizei meu bacharelado em Artes Plásticas no final do ano de 2005, graduada pelo mesmo instituto no qual prestei prova para a pós-graduação. Decerto, meu processo de formação acadêmica vem se desenvolvendo em contínuos 6 anos, a última metade acompanhada por uma crescente produção poética na complexidade do pensamento em relação a *pele*. Hundertwasser é parte fundamental do aprofundamento de tal questão. Encontrei muitas afinidades com o seu discurso, projetado por uma teoria de vida que compreende a consciência humana em múltiplos níveis, mais especificamente no desenrolar das cinco peles, círculos concêntricos osmóticos, perpassados por uma espiral sempre em movimento — do eu-profundo ao universo e vice-versa. O primeiro nível de consciência humana é propriamente a consciência de si, o reconhecimento da epiderme como a primeira pele do ser, película-invólucro, cobertura aparente, *imagem*.

Vejo um exercício criativo do meu *filme individual* nas minhas primeiras produções. Acredito que comecei a desenvolvê-lo nos primeiros moldes de cola que retirei da minha própria pele. Esses moldes de cola se apresentam como imagens retiradas do meu corpo, registros da superfície epidérmica. Cada poro, textura, declive, cicatriz é retido pelo líquido viscoso, que depois de seco, é descolado de seu modelo, oferecendo-se como sensível auto-retrato da pele. É olhar para o seu corpo muito de perto, e perceber que as digitais desenham espirais na ponta dos dedos, que as linhas da mão se estendem como raízes por sua palma, como inúmeros traços em profundidade. Estas linhas são provas de um corpo sempre mutante, uma pele que se modifica, remodela, refaz-se continuamente. A produção das peles de cola me proporciona um contato com meu laboratório autopoiético, no qual sou objeto de estudo, dissecação, embalsamento. Um laboratório de pesquisa, de procura, de escavação. Um laboratório fotográfico, atividade que edifica a absoluta distância na proximidade, por uma representação estabelecida indicialmente.

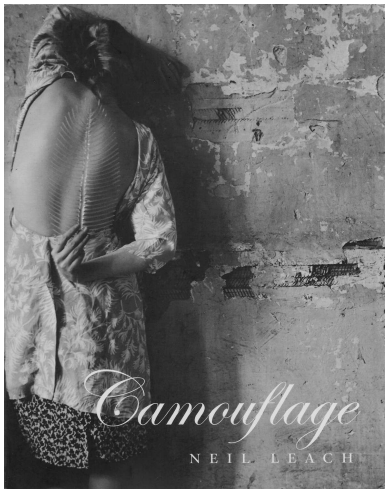
1.7 Filme contido

Francesca Woodman é a minha *mancha cega*. Minha maior inspiração fotográfica. Sua obra é dotada de um poder petrificante, como da *Medusa*. Naquela tarde estava a caminho da aula, não podia chegar atrasada, era dia de apresentação. No encontro passado havíamos discutido a obra de Francesca Woodman. Fomos apresentadas às suas fotos, publicadas em grande catálogo, todas em preto e branco, e em quase sua totalidade, protagonizadas pela artista. Francesca praticava auto-retratos. Sua obra é construída por eles, cada fotografia como um *filme contido*. Sabemos que para se apreender um auto-retrato,

o fotógrafo precisa posicionar seu aparelho e armá-lo, pois no instante do ato fotográfico, deve encontrar-se do outro lado, na figura do modelo. É preencher um espaço em branco, um lugar enquadrado pelas lentes da câmara no qual o artista imagina-se ocupando. A fotografia é primeiro sonhada na mente do artista. Quando ele posiciona seu tripé há uma certa altura e vira sua lente em determinada direção para aí encenar uma pose, a fotografia já foi construída mentalmente.

Eu gosto particularmente da fotografia que Neil Leach escolheu para a capa de seu livro *Camuflagem*, ilustrado por 18 auto-retratos de Francesca Woodman, usado no capítulo *dois*[9] desta tese, sobre a segunda e quarta pele idealizadas por Hundertwasser.

O capítulo as elabora em conjunto, ou quando uma abre-se largamente à outra. Neil Leach compreende a obra de Woodman como um autêntico retrato das questões da *camuflagem*. Francesca aparece, em muitos casos, sendo explicitamente "absorvida" e "absorvendo" seu ambiente. E este é um desejo da camuflagem: tornar-se, parte do ambiente, identificar-se, com ele. Um senso de conectividade entre o indivíduo e seu redor, entre eu e outro. Em "New York, 1979", a fotografia escolhida pelo autor para ilustrar a capa de seu livro, Francesca Woodman aparece de costas, com um vestido sobre outro — ou apenas uma saia debaixo do vestido — ambos de tecido estampado, mas completamente diferentes entre si. Na



New York, 1979

[9]Ou *a dois*, pois abordo duas peles do paradigma hundertwasseriano juntas.

roupa de baixo, a estampa varia entre branco e preto em pequenas formas irregulares repetidas. A roupa de cima, amplamente rasgada nas costas, tem uma cor de fundo clara, estampada por desenhos de ramos de folhas. Francesca está virada de bruços, com os cabelos presos, a cabeça encostada no braço que se apoia à parede; sua mão pende com aliança no dedo. O outro braço se dobra às costas, segurando uma espinha de peixe na mão. Esta parede onde o corpo de Francesca declina, possui a pele descascada. A sua superfície foi escavada, seu revestimento interior tornou-se aparente. A espinha de peixe que Francesca segura em suas mãos assemelha-se muito ao revestimento interior da casa. O longo rasgo no vestido evidencia as costas nuas da artista, e em sua pele, o movimento interno dos seus ossos. Podemos desenhar uma coluna na sutil deformação da pele. A coluna vertebral é o apoio do nosso esqueleto, uma parte de sustenção do nosso corpo. Também assim para os peixes e para as casas...

Francesca retirou a espinha do peixe. Escavou as paredes da casa antiga. Rasgou as costas do seu vestido. E depois, concordou tudo isso numa única foto, onde ela mesma era modelo e fotógrafa. Questão de *filme contido*.

1.8 A obra é interminável

Philippe Dubois dedica-se à obra fotográfica de Denis Roche, no capítulo 8 de “O ato fotográfico”, sustentando o argumento de que o auto-retrato fotográfico deste artista possui um desejo de fazer cinema, em uma única imagem, pela própria natureza de seu registro[10]. A parte da entrevista de Denis Roche a Gilles Devaulad que é transcrita no capítulo 8 de

[10]DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfrico e outros ensaios*. Op. cit., p.352

Philippe Dubois, revela que para Denis Roche o auto-retrato é compreendido sempre como movimento contínuo, frequentes idas e vindas, início de movimento, seu *kínema* sensivelmente capturado[11]. É *este* movimento, que poderíamos chamar de *kínema*, que segundo Philippe Dubois, confere um papel de cineasta ao fotógrafo, que passa a produzir cinema com fotografia, *fazer um filme em uma única imagem*. Uma questão de foto-síntese, de *filme contido*:

> Pois aí está o essencial: é imperativo que essa tensão cinematográfica (esse tempo que transborda, esse espaço global, essa energia e esses movimentos, esse filme que é a cópia de contato) seja e permaneça *contida*, virtual, retornada, aquém da superfície aparente da imagem. O poder desta vem daí, dessa interiorização, dessa ausência experimentada.[12]

Sabemos que a montagem fotográfica também estabelece um encontro com o cinema. Denis Roche as praticava em suas *fotolalias*, duas fotografias promovidas em eco profundo — ao extremo de voltar ao mesmo local, 13 anos depois, com a mesma modelo, para apreender uma fotografia sob o mesmo enquadramento daquela retida no passado. Philippe Dubois afirma a *passagem* como questão central na obra de Denis Roche: o artista parece mesmo querer *embaralhar* o tempo. Seu trabalho de montagem transborda o interior da imagem, da encenação própria do auto-retrato, para um campo expandido, onde uma imagem coloca-se em relação a outra.

[11] "No auto-retrato, é preciso armar o aparelho, colocar-se diante dele, aguardar o disparo, voltar, rearmar, tornar a se colocar, etc. Mas uma foto com disparador automático em 1/125 ou 1/500 de segundo, engloba de qualquer forma magicamente todo o tempo da operação de cada foto. Como se o instantâneo tivesse capturado o tempo bastante longo do enquadramento, o deslocamento, os 30 segundos do disparador. Tudo isso é captado. Existe aí um início de cinema, um início de movimento. Provavelmente nesse tipo de fotos sente-se mais a duração e o movimento, o vaivém. (...) Tento captar o conjunto tempo e espaço."

Ver: ROCHE, Denis. *Photographier*, entrevista com Gilles Delavaud, em Education 2000, no. 10, Paris, setembro de 1978. Retornado em *La disparition des lucioles (Réflexions sur l'acte photographie)*, Paris, Éd. de l'Étoile, col. Écrits sur l'image, 1982, pp.79. In: DUBOIS, Phillippe. *O ato fotográfrico e outros ensaios.* Op. cit., pp. 352 (grifo do autor)

[12] DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfrico e outros ensaios.* Op. cit., pp. 353 (grifo do autor)

fotolalias, 1971 e 1984

As fotolalias de Denis Roche são *remakes*. A segunda fotografia volta-se para a primeira, apropria-se dela. Como numa investigação criminal, no qual voltamos à cena do crime, afim de reconstitui-lo, Denis Roche voltou ao local do passado fotográfico. Encontrei uma imagem deste conjunto na página 355 do livro "O Ato fotográfico", de Philippe Dubois. A legenda diz: "Denis Roche, *12 de julho de 1971* e *6 de agosto de 1984*". Olhando para estas *fotolalias*, os treze anos que se passaram entre uma tomada e outra são muito evidentes: o lugar é o mesmo, sim, podemos identificar sua arquitetura e ângulo, mas ao mesmo tempo, não é o mesmo, existe uma mudança sensível na sua paisagem. A modelo também está diferente, seus cabelos cresceram, suas roupas mudaram. Nada é igual porque não somos os mesmos. Ter sempre viva a noção de que a condição do ser é mutante, tudo se transforma continuamente. Trocamos de pele. Deixamos pegadas. Somos seres de passagem:

> É ele, esse precipício virtual que cinde infinitamente o sujeito, é esse turbilhão ("um turbilhão, como se sabe, agita-se em torno de um buraco vertical, nele roncando por enrolamentos sucessivos, espiral e ronco ao mesmo tempo, até uma certa altura, o todo formando pilar, coluna, em suma, ereção.... vara de poeira e de tempo percorrendo o horizonte... não dizendo respeito nem ao

> espaço ou ao volume, nem à superfície..."), é esse turbilhão que torna a obra literalmente *interminável.*[13]

É esse turbilhão que torna a obra interminável.

[13]DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfrico e outros ensaios*. Op. cit., pp. 354 (grifo do autor)

Capítulo 2

A roupa e a subjetividade visível

Casaco de Pele, 2006

Hundertwasser confeccionava sua própria roupa. Costurava seus sapatos, chapéus, casacos. Pierre Restany[1] diz que Hundertwasser começou a costurar para si quando tomou consciência de sua segunda pele. Mais que um tecido invólucro do corpo, a roupa é a visibilidade do homem no mundo. O artista nos alerta: é preciso incorporar sua costura como a subjetividade visível! O vestuário como segunda pele opera um canal de comunicação com o universo interno e externo de cada indivíduo. Se a roupa qualifica e fala sobre o sujeito, um vestuário uniforme causa o anonimato deste homem, que por sua vez, renuncia ao individualismo de sua segunda pele *criativa*. Como nas outras *peles*, Hundertwasser também anúncia seus males: a confecção simétrica e a tirania da moda. Os *hippies* ou *punks*, por exemplo, usam a segunda pele como uma maquilagem distintiva da quarta pele, o meio social. A segunda pele sinaliza o pertencimento a um determinado grupo social, que adota uma certa *moda* como estratégia de consolidação da sua identidade diferida da massa "homogênia". Portanto, podemos dizer que a segunda pele mantém uma relação identitária direta sobre a primeira, mas simultaneamente, abre-se sobre a quarta pele, aproximando-se ao fenômeno identificativo do corpo social. Qualquer meio social é formado por sinais identificativos, na reunião e resumo de todas as identidades individuais daqueles que dela são componentes. O meio social da arte, por exemplo, se estende ao conjunto dos grupos artísticos associativos, geradores da vida da coletividade artística. Ora, os artistas se reconhecem por esses sinais identificativos, evidências do seu pertencimento à arte.

[1]RESTANY, Pierre. *O poder da arte: Hundertwasser — o pintor-rei das cinco peles*. Lisboa: Taschen, 1999

Considero a natureza osmótica da segunda pele, que tanto se relaciona diretamente com o primeiro nível da consciência individual, quanto abre-se largamente sobre o nível da consciência social, a quarta pele. Gostaria de propor a escrita deste capítulo no próprio movimento sinuoso da espiral concêntrica da teoria hundertwasseriana, habitando temporariamente a zona de contato e fluxo entre a segunda pele, o vestuário, e a quarta pele, a identidade e o meio social referido ao campo da arte.

2.1 Topografias

Eu trabalho a pele. Há três anos refaço a minha própria pele com moldagens de cola. Cada fragmento de pele descolado do meu corpo é colocado a outro, com cuspe, na construção de um pensamento escultórico. Sua materialidade inventada é frágil, precária, efêmera. Com o tempo as peles ressecam, tornam-se quebradiças, esfacelam ao tocar. E é exatamente isso que me agrada nelas. O seu constante desfazer, assumidamente mutante, transitória, de passagem. O início da minha trajetória utilizando esta técnica é marcado pela obra que chamei Casaco de Pele, um sobretudo costurado à mão e saliva, modelado proporcionalmente ao meu corpo. Casaco de Pele foi pela primeira vez exibido na Galeria de Arte do Centro Cultural da UERJ, durante minha exposição individual de estréia, que levava o título de sua obra principal. Pedi para que desligassem a maior parte das luzes da galeria, de maneira que ela permanecesse escura, com apenas dois pontos de iluminação. Ao fundo, o velho armário de duas portas. Dentro dele, iluminado, pendurado por um cabide de madeira, um Casaco de Pele. Venício Ribeiro, meu

colega de faculdade na época, associou poeticamente o casaco protegido no armário com uma pérola dentro de um zigurate e escreveu:

> Casaco de Pele dá proteção àqueles que cogitam a possibilidade de se verem diante de uma relação eu-mundo diferente da atual, longe de todo o condicionamento globalizante (*da tirania da moda, por exemplo*) e dialogando com o desejo humano de se fazer eterno, alheio ao tempo que o consome, profundamente guardado e protegido daquilo que há lá fora e que poderá torná-lo impuro. (...) Fabricar uma roupa buscando a matéria-prima em vestígios da própria pele, decalcados através do viscoso líquido opaco que adentra a delicada profundeza dos veios de seu corpo e gravá-lo (...), buscando abrigo em si mesma, mantém um processo de auto-conhecimento, desvelando um mundo a parte através da translucidez normal de sua poesia.[2]

Casaco de Pele, 2005

Na noite de abertura da exposição eu me despi para vestir essa roupa de peles de si. Em termos hundertwasserianos, exibi minha primeira pele para operar no segundo

[2]RIBEIRO,Venício. *Folder da exposição "Casaco de Pele"*, realizada entre 25 de maio e 24 de junho de 2005, na Galeria do Centro Cultural da Uerj (grifo nosso)

nível de consciência. O Casaco de Pele, como composição escultórica, é formado por estas representações da minha própria pele em cola, verdadeiras películas, que gravam em si todas as marcas superficiais da epiderme, às vezes alguns pêlos, rasgos acidentais, múltiplas texturas de partes do corpo diferentes. Utilizo-me de minhas mãos, pernas, coxas, pés, tornozelos, joelhos... Identifiquei a heterogenia da epiderme. Cada região de pele do corpo oferece um tipo de contato, uma especificidade para as peles de cola. Com os joelhos, chego a peles arredondadas; as peles das pernas possuem uma forma quase regular... O processo de estruturação das peles é regido pelo livre-encaixe: entra o jogo de quebra-cabeças, cada pele como peça que se aproxima uma a outra na esperança de que combinem.

No final do ano passado, um pouco mais de dois anos após a noite da minha estréia, propus ser presa ao canto de uma parede do cubo-branco por um manto de peles. Lá no fundo da comprida galeria — na verdade, um corredor, lugar de passagem, ambiente de constante fluxo entre alunos, professores, visitantes e funcionários — um manto de peles pregado às paredes. Este estranho cubo branco — de um lado, portas intercalam paredes, do outro, um grande painel branco — é a Galeria EAV-Parque Lage, espaço maravilhoso que possibilitou a abertura para um projeto de exposição como laboratório autopoiético — processo de experiências individuais, contato com seu próprio caminho criativo em coletividade. Eu integrei este laboratório ao lado das artistas e amigas Ana Angélica, Cristina Ribas e Rebeca Rasel, na exposição Elogio ao Tempo. Nós quatro estudamos juntas nas classes de mestrado do curso de pós-graduação do Instituto de Artes da UERJ — também ele conosco constrói sua identidade. Durante nosso primeiro ano

de aulas, fizemos o curso da professora Malu Fatorelli, matéria essencial para os artistas engressados, pelo exercício da produção artística na ordem da materialidade mesmo. Foi durante este curso que nos conhecemos melhor, que nos aproximamos sensivelmente ao universo particular de cada uma, a cada aula novos trabalhos, novas propostas, conversas, amizade. Sim, nos tornamos amigas para além da vida acadêmica, nos telefonemas quase diários ou e-mails frequentes. Todas as fragilidades foram expostas. Aprendemos a cada aula dar mais um passo uma em direção às outras e vice-versa. Para a qualificação, nos unimos para elaborar uma exposição coletiva, primeira manifestação do laboratório autopoiético. No espaço da Galeria do Atelier do Instituto de Artes da UERJ promovemos OPERAÇÃO: MASTER — laboratório autopoiético. *Na sua noite de inauguração, recebemos um convite palpitante: levar a* OPERAÇÃO: MASTER *para o Parque Laje, talvez não exatamente ela, assim como estava disposta ali, mas a sua essência, o laboratório autopoiético. Aceitamos ocupar a Galeria EAV a partir de um pensamento amplificado de sua localização e história. A Galeria EAV localiza-se no subterrâneo. E está dentro de uma Escola de Artes Livre, difícil precisar seu próprio espaço como galeria, como um ambiente separado. Precisamos descer a escada entre os banheiros e a secretaria, e virar à esquerda. Normalmente, quando descemos esses lances de escada sentimos o leve odor de mofo. Adoro esse perfume. Lembra o cheiro de certa parte do mercado de pulgas da praça XV... Quando chegamos, a galeria ainda não havia sido pintada. Ainda seria limpa, mas começávamos a ocupação. A poucas horas de inaugurar a exposição, a galeria encontrava-se completamente vazia, para espanto de algumas pessoas — lembro de algumas vezes durante a tarde perguntas sobre a montagem da ex-*

posição, como se estivéssemos elaborando algo habitual. Então dizíamos: o processo já está acontecendo. A montagem das "obras" não é feita a priori, ela é evolutiva e recorrente. Aciona a produção artística viva, na presença e atividade tanto do público como das artistas. Para aquela noite de abertura, cada uma levou seus instrumentos de trabalho para performar ações plásticas individuais mergulhadas no ambiente coletivo. Como uma metáfora deste "início de processo" eu propus apresentar minha técnica de representação da pele, tocando no tabu do trabalho "íntimo e solitário" do artista. Eu me sentei na entrada da galeria, sobre um banco muito baixo, de criança. Sentada de costas para a porta, apresentava-me curvada sobre as minhas mãos, "presas", cobertas de cola. Sobre um criado-mudo, que me servia de mesa auxiliar, um jarro, um pote, uma espátula, um par de luvas, um relógio de bolso, cópias do texto crítico de Guilherme Bueno dentro da gaveta aberta. Confeccionei cinco peles; cada palma da mão foi modelada por vez; a performance teve duração aproximada de três horas. Senti dor e exaustão. Mas mantive-me em silêncio, em absoluta concentração, olhos fixados nas mãos.

> Elogio ao Tempo repensa o espaço, as horas corridas de trabalho, a palavra apreendida, o tempo prolongado da espera, o instante perdido, o recalque da imagem — nosso próprio tempo de exposição e passagem. Uma apresentação do processo constante de fazer-se, invisível e explícito, total e fragmentário. Deslocamento fortuito das pesquisas e investigação da incisão do presente: tempo que constitui o sujeito e sua ação artística, onde reside um momento de (des)montagem como infinitude. É arriscar-se.[3]

[3] Texto manifesto escrito à "quatro mãos" para a exposição "*Elogio ao Tempo/laboratório autopoiético*", realizada entre 13 de novembro de 2007 e 12 de janeiro de 2008, na Galeria EAV-Parque Laje

Naquela noite, 28 de novembro, convidei Davi Ribeiro, meu amigo e eventual parceiro de performance, para integrar o laboratório autopoiético do "Elogio ao Tempo". O roteiro era bem simples: Davi deveria me prender à parede, pregando as pontas de um manto de peles à furiozas marteladas. Eu encostei minha cabeça na quina da parede fria. Tentei aproximar ao máximo meu corpo, tentar habitar este espaço de encontro. Fechei os olhos. As marteladas ressoavam pela madeira, as batidas pareciam tão próximas, tão perto do corpo mesmo. O prego perfurava a pele. A minha também. Arrepios. Depois do último prego, Davi foi embora. E eu fiquei. A respiração aos poucos mais quente. Calor que circulava por todo corpo, o manto de peles me aquecia, eu suava envolvida nele. Lá na parede do fundo da galeria Ana Angélica projetava seus slides. As fotografias haviam sido capturadas no decorrer das duas noites anteriores de laboratório, a partir de dois pontos de vista complementares: do fundo da galeira para sua entrada e da entrada para o fundo da galeria. Agora, estavam em exibição, circulando infinitamente, as imagens se repetem. Bem ali, naquela mesma parede onde estou instalada. De dentro daquela capa de peles, eu contei o tempo na sonora troca de slide para slide. A projeção fotográfica orquestrava uma sinfonia minimalista que ritmava meu corpo. Sim, depois de um tempo em pé, absolutamente imóvel, eu começava a escorrer, escorregar pela parede, tão lentamente quanto as gotas de suor que sutilmente se formavam no alto da minha cabeça

e escorriam agonizantes pela testa.[4] *Escorrer, deixar-se escorrer, pingar, gotejar... Aos poucos, correndo o corpo para fora do "casulo", abandonando essa habitação precária, deixada tão intacta quanto uma casa fantasma. Um pouco mais de dois anos após a performance com o Casaco de Pele, volto à experiência da segunda pele. O manto de peles é uma vestimenta larga, sem mangas, que cobre a cabeça e o tronco. Um manto pode ser um véu, um hábito religioso. Geologicamente, é a camada intermediária entre a crosta e o núcleo terrestre. Um manto encobre e dissimula o corpo. Um manto de peles,*

[4]Duas coisas me ocorrem:

Nota 1: *Lembro-me do vídeo da artista mexicana, fotógrafa e performer, Ana Mendieta, que assisti, perplexa, na última bienal de São Paulo. Em um dos lados de sua ala, a primeira tela de plasma reproduzia um vídeo, no qual Ana Mendieta parecia submergir do fundo escuro, seus olhos fechados e uma linha de sangue escorrendo pela cabeça. O sangue escorria como se fosse suor. Ela, imóvel, apresenta um estado onde a vida se confunde com a morte. Suando sangue. Ou, quando escorro sangue pelos poros...*

Nota 2: Sobre este dia de ação Guilherme Bueno, que nos acompanhou durante todo o processo de "Elogio ao Tempo", lançou este texto a partir do que acredito ser uma visão íntima, de espectador, daquele que está do outro lado, assistindo:

"A instalação/performance de *Bianca Bernardo* literalmente situa-se na zona intermediária entre arte e vida (note-se bem, não falamos aqui do momento anterior ou posterior a sua suposta fusão, mas aquele de indeterminação). A artista ocupa um canto da parede, ficando presa entre ele e a camada de pele que ela criou, como em um casulo — isto é, entre o contato daquelas duas esferas ou sua separação radical, a oscilação entre o congelamento opressivo das paredes do mundo da "arte" e a queda no caos da existência. Ao espectador persiste a dúvida em qual espaço ela se inscreve, e é, dentre outras coisas, esta indefinição que acentua a tensão implícita no trabalho. No seu decorrer a artista ora parece imobilizada, eventualmente faz movimentos mínimos, impondo-lhe, dada a longa duração da performance, um significativo desgaste físico (questionando nisso inclusive qual o limite do espectador em sua passividade — o ato de ver tangencia o sadismo e a crueldade do olho e da visualidade estática ao acompanhar o quanto a artista irá resistir). Se a duração do olhar do espectador desafia a artista, ela, em contrapartida responde com o enigma permanente que ela impõe aquele primeiro. A ação da artista parece guardar consigo um simbolismo que o olhar, quanto mais atento, mais tenta decifrar e mais se vê em dúvidas, compelindo o espectador a se perguntar, por trás da sua sobrecarga em ver, o que ele procura ou acredita desvendar. Nesse sentido ela não só igualmente aborda a dúvida a respeito do tempo narrativo do cubo branco, quanto da própria idéia deste reter uma narrativa concluída. Dito de outro modo, sobre a capacidade dele de aprisionar histórias e estórias pacificamente interpretáveis. Refaz-se no espectador constantemente a ansiedade de esperar ou saber se algo acontecerá (chacun as chimère...), assim como se ele se sentirá competente para reconhecer uma ou outra chave — a ação da artista toca, pois, na ironia da educação sentimental do espectador, quando este se vê desprevenido ante a situação em que ele presencia algo mas que a visão não lhe garante o domínio do entendimento."

Este texto é fragmento de *"A entropia do cubo branco (3/4)", parte da exposição "Elogio ao Tempo/laboratório autopoiético"*, na Galeria da EAV-Parque Lage, 2007/2008. Convidamos o historiador crítico Guilherme Bueno para integrar nosso laboratório autopoiético, de maneira que a escrita acompanhasse o próprio desenvolver da exposição, dividido em quatro partes, que correspondiam a quatro noites de ações laboratoriais.

acredito, poderia ir além: serviria de disfarce, camuflagem da artista. Uma segunda pele que opera por camuflagem.

2.2 A segunda pele como camuflagem

Hundertwasser identifica o vestuário como a segunda pele do sistema espiral concêntrico das cinco peles. O tecido que envolve e ofusca nossa primeira pele é o passaporte visual do ser no mundo. A roupa, portanto, redireciona o olhar para o campo da representação. Em seu livro "Camouflage", o arquiteto e teórico Neil Leach[5] classifica a roupa como um tipo de camuflagem. Sua teoria parte do campo de entendimento ampliado do termo *camuflagem*, caracterizada como uma forma de disfarce, um modo de representação. Contudo, o disfarce não se restringe aos mescanismos de auto-representação, como na maquilagem e mesmo no vestuário, mas opera na camuflagem da própria mídia de representação — através da arte, por exemplo — como a expressão estética que se usa na mediação entre o eu e o mundo. A roupa nos serve de disfarce, mas isso não quer dizer que seu papel seja o de disfarçar; pelo contrário, segundo o autor da camuflagem, ela oferece um meio de relação com o outro, portanto, opera a conectividade. Neil Leach reafirma a tese da camuflagem como um mecanismo de inscrição do indivíduo dentro de um *determinado ambiente cultural*, constituindo assim uma *modalidade de simbolização.* Dois são os atributos importantes da camuflagem: a natureza estratégica e a ênfase no domínio visual. Da compreensão de que os seres humanos são criaturas mutantes — pois se encontram em constante evolução, e que por conta, precisam sempre conceber novas estratégias para

[5]LEACH, Neil. *Camouflage*. Cambridge: The MIT Press, 2006

lidar com uma condição material sempre-mutante — o autor identifica nas estratégias de camuflagem uma forma de se *engajar-secriativamente* à sociedade pós-moderna, baseada em imagens. Se existe um papel fundamental na constituição do sujeito psicanálitico pela representação, a camuflagem se aproxima dele, e de acordo com seu princípio, o homem encontra no campo da representação uma forma de tornar-se mais podereso, pois através deste *campo imaginário* encena a "realidade". Nesse sentido, a camuflagem revela que boa parte dos discursos pós-modernos de crítica ao imaginário visual são um tratamento reducionista, pois na sociedade baseada em imagens, o entendimento destas imagens parece um pouco homogeinizado. Nem toda imagem é eficaz no estabelecimento da conectividade. A camuflagem como troca produtiva é inteiramente dependente da eficácia da sua expressão estética. Assim, Neil Leach refere a camuflagem ao engajamento com o mundo, na qual sua condição de conectividade é estabelecida tanto através das atividades criativas quanto pelos resultados dessas atividades, quer dizer, opera por um processo de assimilação baseada no modelo, referindo-se tanto a uma modelagem do eu no outro quanto a assimilação do outro através do meio do modelo. Não nos tornamos completamente o outro, mas nos aproximamos dele. Pois, se existe um sentimento de falta de lugar na existência contemporânea, as formas de expressão estética (da arte) poderiam reinserir o indivíduo em sociedade, oferecendo um mecanismo de localização do *eu-relacional*.

No entendimento mais compreensivo do termo, Neil Leach aponta a dupla referência da camuflagem, no habitual "disfarce" e no seu contrário, a "revelação". Nós, humanos, replicamos o comportamento do camaleão, no duplo desejo tanto de poder se misturar

ou se destacar da multidão. Usamos a camuflagem como um dispositivo na definição do eu (artístico) no cenário cultural específico (da arte), por meio da representação (a obra). Nesse sentido, a camuflagem sempre envolverá um processo desejante de *tornar-se outro* e de *ver o eu no outro*, logo, promover uma estratégia de pertencimento social. A camuflagem serviria para opor o *horror vacui* de um eu atomizado na sociedade alienante, pois ao estabelecer conexões, o indivíduo rompe com seu isolamento e supera a condição de introspecção melancólica. A camuflagem, portanto, opera entre os dois extremos da condição de introspecção melancólica (a retirada para o eu), e a perda da crítica, na absorção do eu no outro. Segundo o autor, sua lógica é performativa, uma interação com o mundo baseada em processo. Mesmo quando a camuflagem opera meramente pelo olhar, o olhar em si deve ser reconhecido como *performático*. Dessa forma, ações repetitivas e ritualísticas, e práticas espaciais de camuflagem, podem ser vistas como mecanismos de familiarização que servem para superar a alienação. Este processo interativo do *tornar-se* mantém viva a possibilidade de mudança, onde os dois estados do *tornar-se* (um com o mundo e um distinto de tal mundo) fazem parte de um *mecanismo de pressuposição recíproca*,pois a lógica da camuflagem está precisamente no *perder-se* provisoriamente no outro, e isso como um modo eventual de preservação da individualidade. É aqui que a camuflagem encontra uma forma de *entrega*, no tornar-se um pelo outro, e de *superação*, ao diferenciar o eu do outro. A *entrega* é uma forma de *morte*, e subsequentemente, uma forma de *vida*. Através da tática de simular a morte nossa vida é assegurada. O princípio desta estratégia é o sacrifício, no qual a vida encorpora a morte e a morte se encorpora a vida. Enfim, como forma de mascaramento, a camuflagem pode vir a ser constructo

de uma identidade humana, através do meio de representação. Se entendemos que a identidade se constitui através da *especularidade* — reflexo do eu no outro —, esta interação com o mundo promove possíveis modos comportamentais, pois a identidade é em si uma construção performativa. Interface com o mundo, mecanismo de constituição da identidade, o conceito da camuflagem alcança as complexidades envolvidas na nossa negociação com o mundo, que se adquire através desse campo estético. O vestuário, quando elaborado pela segunda pele, torna-se um elemento *criativo*, que parece-me operar pelas estratégias da camuflagem, oferecendo um canal de comunicação com o universo externo e o interno de cada indivíduo em sociedade — a quarta pele derrama-se sobre a segunda pele.

2.3 Chapéu de feltro e outros mitos modernos

Ele caminhava destacado da multidão. Ia à frente, como um pastor, empunhando seu cajado, vestindo um chapéu de feltro. A lenda da história de vida é parte verdadeira do seu projeto de arte. Sabe-se que depois de ter seu avião abatido na Ásia, muito ferido, foi acolhido por um povo local, levado para um lugar interior, e trazido de volta à vida, aquecido por gordura animal, embrulhado em cobertores de feltro. O feltro é um tecido não *tecido*, feito de lã ou pêlos de alguns animais, cujas fibras são agregadas por prensagem. Como característica de seu material, o feltro é um excelente isolante de calor. Contudo, Alain Borer[6] sinaliza sua dupla propriedade isolante: devemos explorar sua capacidade térmica sim, mas também seus termos morais. No texto que introduz o catál-

[6]BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

ogo da edição brasileira, o autor identifica na *Obra-vida* de Joseph Beuys um sistema paradgmático composto por círculos concêntricos de consciência, nas figuras do *mestre*, *pastor*, *terapeuta*, *evolucionário* e *revolucionário.* Os fenômenos podem também ocorrer simultaneamente, como uma ação do pastor-revolucionário, por exemplo. As figuras do paradigma beuysiano configuram um espírito libertador — de cada ser à sociedade. O novo indivíduo que ele *também* preconiza deveria começar a exercer sua própria *criatividade*.

A utopia como projeto de vida: orientação política, moral e artística fazem parte de uma mesma idealização de real transformação social. Pensar a arte como educação do indivíduo, revolução fundamental dos modos de vida, dos *modos de viver*.

Hundertwasser é austríaco, filho de mãe judia e pai ariano. Joseph Beuys é alemão, filho de pais fervorosamente católicos. Dois grandes artistas que viveram contemporaneamente a segunda metade do período pós-guerra, o desmoronamento de uma *nação*. Que visão incrível: eles olharam para o mundo e o viram em ruínas. Então, a necessidade de reconstrução de um mundo novo, a necessidade urgente de transformação de cada ser, *de si para o outro*. E assim por diante. O que estão dizendo é que este mundo encontra-se profundamente doente, nós mesmos estamos doentes. Precisamos tomar consciência da espiral concêntrica hundertwaseriana, que se movimenta das profundezas da alma ao universo externo. Tomar consciência das múltiplas figuras do sistema paradgmático beuysiano, para transitar livremente entre seus círculos.

Capítulo 3

A casa em volta de si, a casa como organismo vivo

Tenda de Pele, 2007

3.1 Inquietudes

Never step into a sterile building
where the walls are flat and the
windows are all the same
Such house will bring big harm to you
If you are visiting someone in such a house: boycott it
If you are not allowed to transform it:
stay outside and ask the person you want to visit to come out
Because it is a prisioner's house

Hunderwasser, Viena, 1968

Acabo de sair da casa-ateliê de minha orientadora. Hoje a conversa durou cerca de quatro horas. Massas de pensamento passavam, de um ponto a outro, como as mãos que passam os tijolos no processo da construção. A cada palavra, mais um prédio em nossas cidades invisíveis. Aos poucos, os textos escritos em cima da mesa ganhavam outra dimensão: meu estado de consciência me levava a observá-los lá do alto, apoiando os cotovelos no tampo da mesa. Gostaria de propor uma consciência histórica que não aprisiona, mas liberta o viajante no tempo. Dessa forma, pude aceitar certa sugestão: voltava para casa convidada a regressar no tempo e resgatar uma obra, que existiu exatemente no momento de transição entre o final da minha graduação e o início da pós-graduação.

Este campo impreciso, essencialmente tempo de passagem, permeou os meus desejos de construir uma tenda, um abrigo de pele. Eu me preparava, ao mesmo tempo, para viajar pela Patagônia. Apesar de ainda estar sob a guarda da mesma instituição, e isso trazer-me um certo sentimento de morada, nesse longo corredor recheado de portas azuis, percebo o deslocamento entre o fim do bacharelado e o começo de um novo ciclo, (mais) específico. Na época, cursava meu último período na faculdade de Artes Plásticas. No ano anterior,

descobri as *peles*. Uma disciplina em especial, Oficina Bidimensional, desenvolveu ao longo do semestre uma prática visual no estudo aprofundado da bidimensionalidade. Um dos exercícios nos propunha a construção de uma parede. A parede podia ser construída pelos olhos do "eu poético", sendo o próprio objeto um poema. Se não somos formados por um único "eu" poético mas, por inúmeros blocos de tijolos possíveis, o objeto não existe a priori do poema. Ele é poema, a obra em verso. Uma composição poética com enredo e certa extensão.

Cada uma das linhas que formam um poema é verso. O poema é a obra formada por cada uma de suas linhas, sendo o verso tanto a escrita quanto uma posição oposta. O poema seria composto então, por um conjunto de linhas, onde cada uma é o próprio verso da outra. O verso-linha constrói a parede-casa do poema, sendo cada camada de tijolo-verso o lado porterior daquele que vem ou está em seguida. Como regente dessa vivência do depois, o tempo *ulterior* diz respeito sempre ao momento a posteriore, o que segue ao outro. Como páginas opostas, as obras poderiam ser construídas pelos seus versos. O artista cruza o quarto de sua obra quando se vê do outro lado, situado além deste "eu" que ficou para trás. Essa projeção não evidencia um segundo self, mas o ultra-eu, um eu que excede, atuante na passagem do tempo. O tempo ulterior nos conduz ao outro que somos nós, depois. Somos nós, póstumos. É o acontecer além do limite, a dilatação entre a obra e o artista, o lugar edificado por essa obra em sua extensão. Nesse sentido, o artista-outro está sempre de partida. Pode ser um estrangeiro ou um andarilho. Mas, sua jornada segue, como artista-provisório obrando na ulteridade.

Eu lembro bem: as primeiras peles surgiram nas soltirárias tardes no ateliê. Meu primeiro ateliê pertencia à faculdade, público ao Instituto de Artes. A maior parte das aulas de prática artística acontecia nesse local, de poucas paredes, muita poeira e calor. Eu trabalhava como monitora, em escala, revesando os horários com outros colegas; abrir e trancar as portas antes e depois das aulas, assistir aos alunos e professores com conversas, livros e materiais. Às vezes, varria o chão, entre o texto da próxima aula e um café fresco. Em certas horas da tarde, recebia a visita dum silêncio absoluto, constrangedor. Na solidão inquieta eu pulsava sempre para o instante seguinte, um segundo tempo que viria a suceder todas as horas corridas. Foi como para se driblar meu presente imperfeito que comecei a tecer. Que comecei a moldar minha própria pele, dela extrair um tecido. Passaria minhas tardes solitárias ocupada com a costura, desenhando moldes e movimentando as agulhas. O tecido desejado por mim deveria cobrir o corpo com leveza. Pensado como parede tênue entre o dentro e o fora. Como vestígio, deveria ser a exposição do fluxo contínuo do que está cheio e vazio. Respirei fundo. Enchi o peito. Soprei. E de volta, o universo. O ar que está do lado de fora entra pelo interior das narinas e sai sempre quente pela boca. Estamos vivos porque respiramos. Trocamos o tempo todo, automática e repetitivamente. Podemos saber o caminho biológico percorrido pelo ar dentro do corpo, mas a mim, ainda parece misterioso, o buraco aberto da garganta e o poço fundo que se extende por aí. Nosso corpo não é transparente. É fechado, opaco, inteiro, pesado. Um corpo-oculto convive à sombra do corpo-imagem, atrás dessa película que chamamos de pele. Cada pele que eu produzo permite a passagem da luz. A segunda pele, a pele de cola, cobre a primeira (do corpo) com a transparência do que *já é*, do que *está*. É frag-

mentada, aberta, leve. Cada pele como escrita do corpo, recheada de curvas, declives e porosidade.

3.2 A pele da casa

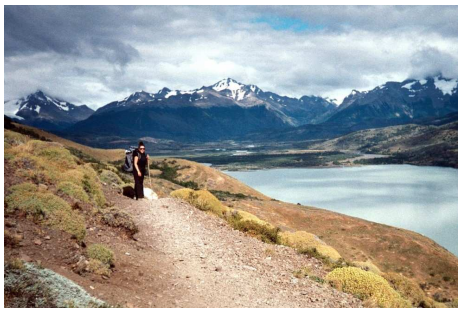
Para a exposição final de graduação da minha turma, dividiram a metade do espaço total do Ateliê como quase-cômodos, abertos e cercados por finos tecidos brancos, esticados do teto ao chão. Na minha instalação, um fio elétrico descia do teto e pairava no ar, um metro e cinquenta e quatro centímetros antes de tocar o chão, medida estipulada a partir da minha altura. Preso a ele, uma lâmpada estreita, de luz amarela e fria, suspende um tecido de pele, longo, dobrado ao meio. Quando acendemos a lâmpada, um feixe de luz recorta e ilumina as paredes do interior deste corpo. Considero hoje este trabalho uma *proto-tenda*, o primeiro passo pela cobertura por uma pele de casa. Eu cabía dentro dele em pé, quase encolhida, com os braços colados ao longo do corpo. Montada sobre a terra e suspensa no espaço por uma linha de luz, sem porta de entrada ou de saída, sem janelas ou telhado. Nesta época, eu ainda não sabia que no futuro este trabalho seria refeito, literalmente *ampliado*. Para tomar o espaço de

proto-tenda, 2005

uma tenda real, que pudesse acolher o meu corpo, outros corpos, não somente em pé, mas também deitado dentro dela.

Na consulta aos dicionários de língua portuguesa, pela palavra tenda, encontra-se barraca, um *gênero de abrigo desmontável*[1]. Serve como morada permanente para os povos nômades, e temporária, para os viajantes e soldados em campanha. Sua dimensão é variável e pode ser produzida de diversos materiais. O que converge no significado de todas as tendas possíveis é a qualidade de tempo precário.

Há dois anos, fiz uma viagem pela Patagônia com um casal de amigos. Nos encontramos em Valdívia, de onde partimos rumo à Terra del Fuego. O país chileno, estreito e comprido, é recortado por zonas climáticas que variam de uma rica floresta verde a desertos amarelos. Durante um mês atravessei boa parte da região de carro. Minha mochila de viagem chegou a pesar 11 kg no circuito conhecido como “Torres del Paine”, na décima segunda região.



O parque, atravessado pela cordilheira Paine, integra o Campo de Gelo Patagônico Sul, correspondente a terceira massa de gelo do mundo, depois da Antártica e Groelândia. Os dias de caminhada eram atravessados por ambientes distintos, que variavam entre

[1] O significado deste dicionário sintetiza, ao meu ver, as propriedades da *tenda*. Acesso em: `http://www.priberam.pt/dlpo/dlpo.aspx`

montanha, lagos, vales e geleiras, para não dizer todos. Dentro do parque, caminhei seguidamente por dez dias e nove noites, passando por cinco acampamentos diferentes, na corrida de uma distância total de cento e vinte e três quilômetros. Quando se chegava ao camping, já era quase noite. Procurávamos um bom lugar para montar a barraca. Alguns se aventuravam no banho frio enquanto outros preparavam o jantar. A chama do fogareiro cozinhava lentamente nossos alimentos no entardecer tardio. Sempre há o que olhar. Servimos o jantar em cumbucas; lembro-me da linda noite em que passamos à beira do lago azul, Gray, repleto de esculturas de gelo desprendido, esculpidas pelo vento. Meu último momento, antes de fechar o zíper da barraca, era ver todas aquelas pessoas acampadas, rostos que se familiarizavam nos encontros das trilhas, nossa mínima constelação sobre a terra.

No dia seguinte, quando acordada, tomando meu café-da-manhã, as barracas aos poucos desapareciam. Desmontadas e guardadas nas enormes mochilas, se despediam, prosseguindo… A tenda como casa não-fixa é um tipo de abrigo transportável. Sua condição instável é regida pelas leis do levante no acampamento.

vista da nossa “casa” para o Lago Gray

Hoje, me pergunto: *habitamos aqueles sítios*?

3.3 Nossa hospedagem provisória

Novamente de encontro à linguagem, uma tenda é uma barraca, tanto para campanha quanto para feira. Durante a construção de uma obra, serve como abrigo dos materiais. Seu único pavimento geralmente térreo, é utilizado tanto como morada provisória quanto para casa de comércio, podendo é claro, se entrecruzar nas multiplicidades do serviço. Estou interessada na particularidade da tenda como moradia, no sentido em que edifica um lugar sempre a construir. No texto "Construir, habitar, pensar", publicado no livro "Ensaios e conferências", Martin Heiddeger propõe uma discussão entorno do construir e habitar, não pensando o construir unicamente a partir da arquitetura, plano e projeto da arte de edificar, mas a busca de uma terminologia para tudo aquilo que *é*. Aproprio-me da maneira heiddegeriana de escavação arqueológica no campo da linguagem, conduzindo o construir e o habitar ao seu *ser*. Construir, habitar, pensar. É este o convite que Martin Heiddeger faz. O leitor que o aceita, mergulha no mar profundo da linguagem com o propósito de resgatar no próprio andamento passado das palavras, a reposta para as inquietudes contemporâneas. Entre o construir e o habitar, uma série de diferenciações vão sendo tecidas, no mapeamento dos posicionamentos tomados pela construção e habitação, na medida do habitar.

De uma maneira geral, podemos dizer que, no curso do construir, sempre encontraremos o habitar. Contudo, isso não faz da coisa construída uma habitação. Nossas moradas são construídas para habitar, mas isso não é garantia de que ali, em cada moradia, encontraremos o habitar. A essência do habitar excede. Nossa relação constante de meios e fins com o costruir não deve ser entendida como regra, mas superfície de tensão

para um nó enraizado da linguagem: a antiga palavra usada para construir também dizia habitar[2], nos sentidos de permanência e moradia. Neste caso, o habitar do construir é a maneira pela qual *somos homens sobre a terra*, o desejo de paz do permanecer encontrado no edificar e cultivar do homem. Sendo o traço fundamental do habitar esse resguardo, os abrigos abrigam nossos pertences. Caminhando mais um pouco (ainda neste termo), o habitar também constrói ao guardar nas *coisas*[3]. As coisas são entidades individuais que, em particular, preservam nas existências materiais individuais a quadratura: salvar a terra, acolher o céu, aguardar os deuses e cuidar também, cada um, da sua própria essência[4].

Heiddeger utiliza o exemplo memorável da ponte para investigar a medida na qual o construir é um habitar. Para isso, examina as múltiplas relações ativadas nas características do elemento ponte. Do seu pender com leveza e força sobre o rio, a ponte não se efetua unicamente como ligamento, mas como a própria consciência que temos, ao atravessá-la, de que as margens são separadas; permite tanto aos mortais[5], quanto ao rio, que sigam seu curso[6]. A ponte é uma coisa, um lugar ligado à quadratura que dá essência ao espaço.

[2]"Buan", habitar, é uma palavra encontrada por Heiddeger no antigo alto-alemão para dizer construir. Quando vista em sua amplitude, "buan" habita a palavra alemã "bin", que por sua vez diz: *sou*. "No sentido de habitar, ou seja, no sentido de ser e estar sobre a terra, construir permanece, para a experiência cotidiana do homem, aquilo que desde sempre é, como a linguagem diz de forma tão bela, "habitual"." Ver: HEIDDEGER, Martin. *Construir, habitar, pensar*. In: Ensaios e conferências. Petrópolis: Editora Vozes, 1999, pp. 127

[3]A palavra "thing", do antigo alemão diz "reunião integradora", associada à quadratura (terra, céu, deuses e mortais) na conceituação da coisa. A quadratura é entedida como unidade originária, onde cada elemento pertence um ao outro, de modo que habitamos ao cuidar da quadratura em sua essência.

[4]O habitar enquanto resguardo "preserva a quadratura naquilo junto a que os mortais se demoram: nas coisas." In: HEIDDEGER, Martin. *Construir, habitar, pensar*. Op. cit., pp. 131

[5]"Os mortais são os homens. Chamam-se mortais porque podem morrer. Morrer diz: ser capaz de morte *como* morte. Somente o homem morre e, na verdade, somente ele morre continuamente." In: HEIDDEGER, Martin. *Construir, habitar, pensar*. Op. cit., pp. 130

[6]"A correnteza a empurra, ataca, mas ela está presa bem firme na base da coluna quadrada, atarracada, de costas para o rio e de cara para a pedra. (...) Um caminhão verde-oliva cruza a ponte, carregado de soldados fardados, que acenam para o menino que acabou de derrubar o pauzinho. Ele acena de volta. E exige que a mãe o pegue no colo, para que possa ver melhor os soldados; para ficar mais visível. Tudo isso entra na ponte, ressoa através de suas madeiras e pedras e entra no corpo de Virgina. Seu rosto, comprimido

O espaço pode ser arrumado pelas fronteiras. O limite para Heiddeger é o começo da essência dos espaços repartidos em lugares: a ponte, enquanto coisa, dá lugar ao espaço, repleto de sítios que se extendem muito próximos e distantes dela. Heiddeger traça referências entre lugares e espaços e estes espaços com o espaço, através das características dos espaços nas denominações latinas de *spatium* e *extensio*, respectivamente, o espaço medido como intervalo e espaço como pura extensão.

Os espaços que atravessamos todos os dias são dispostos pelos lugares, e muitas vezes, nem nos damos conta disso. As relações entre homem e espaço, elaboradas como rede, desafiam o ser que está no mundo a se re-construir, ordinariamente, por não ser fim, mas leque[7] aberto de possíveis inesgotáveis. Os espaços entram e são abertos dentro da mente dos homens, de maneira tal que podem tanto atravessar quanto serem atravessados pelo espaço. O habitar descança, no respeito que cada homem preserva com o lugar, e através dele, com o espaço. A paz do abrigo é a residência da essência do abrigar, a inversa liberdade do ser pertencido.

O pertence é uma partença, aquilo que faz parte, de alguma coisa ou de alguém. O pertence pode se ligar ao seu concernente por atribuição e domínio, sendo sempre um acessório — não é ele quem caracteriza mas, como na percepção de Lygia Clark, são objetos exteriores, operados pelas pessoas no intuito de encontrar neles, através de relações táteis, seus próprios corpos. As relações entre pertences e abrigos são inseparáveis, sendo

de lado contra o pilar, absorve tudo: o caminhão e os soldados, a mãe e o filho." In: CUNNINGHAM, Michael. *As horas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp.12-13

[7]"Com o leque ela pensa alguma coisa. Ela pensa o leque e com o leque se abana. E com o leque fecha de súbito o pensamento num estalido, vazia, sorridente, rígida, ausente. O leque distraído e aberto no peito. "A vida é mesmo engraçada", concorda ela como visita que é recebida na sala de visitas. Mas num alvoroço controlado, eis que se abana de súbito com mil asas de pardal." In: LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980, pp. 77

uma o motivo da outra, o motor que faz mover e determina por ocasião. Fim e causa. Sentimos dificuldade de encontrar o autêntico significado do habitar. Na utopia de Heidegger, a consciência da essência do habitar é alcançada no consentir da linguagem como senhora dos homens, sendo ela luz de nossa origem. Precisamos aprender a habitar, na sua essência. No rastro de um vento contínuo, acredito, existem algumas estratégias na arte que ativam o habitar no desejo de remir a sua essência. Escolhi trazer para o teto desse texto algumas artistas que obram na construção de um lugar, articulado aos problemas do se construir e habitar na arte, e que me servem hoje e sempre, de *angústia* e *guia*, nos meus derrames.

3.4 Aprendendo a habitar

A primeira casa do homem foi uma toca. Antes de construir suas próprias casas, os homens se abrigavam nas cavernas. Na escuridão de uma caverna, se protegiam e aqueciam. O tempo anterior a escrita, pode ser dividido nas generalizações dos períodos Paleolítico, Mesolítico e Neolítico. A fase neolítica, ilustra o desenvolvimento daquele homem paleolítico, nômade e caçador da pedra lascada, para o homem sedentário, metalúrgico e comerciante, que projeta e edifica cidades[8]. Apesar do aparente progresso, o período neolítico é regido por uma força de natureza *ctônica*, que significa ser de *dentro da terra*. Como Camille Paglia nos diz, as realidades ctônicas dominaram o simbolismo primitivo, onde a mulher serviu de modelo para todas as figuras da Grande Mãe, que por todo mundo coroaram o nascimento da religião. A mulher estava no centro, sendo

[8]"*Stone Age*." Wikipedia, The Free Encyclopedia. Wikimedia Foundation, Inc. `http://en.wikipedia.org/wiki/StoneAge`

causa e fim em si mesma. Os seus "misteriosos poderes de procriação, e a semelhança de seus seios, barriga e quadris redondos com os contornos da terra"[9] sacralizaram seu corpo como *temenos*, o lugar ritual, secreto por excelência. O corpo da mulher seria "protótipo de todos os espaços sagrados, do santuário na caverna ao templo e à igreja"[10]. Um lugar sagrado é um espaço dedicado às divindades, ornamentado e ritualizado. São espaços que silenciam. O ato solene é o fundamento no conjunto de formalidades de uma cerimônia qualquer. O ritual é relativo tanto aos ritos em si quanto aos ensinamento destes, nos dizendo como devemos proceder nas cerimônias e em lugares sagrados. Como procedimento, é ao mesmo tempo uma etiqueta religiosa e um *con-sagrar*. O ritual diz respeito então a transmissão. O lugar onde se guarda as coisas sagradas é o *sacrário*, que em sentido figurado, traduz intimidade. Um lugar que ao ser cultivado e edificado, deve ser respeitado e reservado. Minha primeira proposta é abordar a artista Ana Mendieta como uma "sacerdotisa que guarda o temenos de mistérios daimônicos"[11] a partir de sua crença declarada na força motora do *neolítico*, que materializa nos ritos a consagração do seu habitar na terra e na arte.

Em entrevista à Linda Montano, publicada em parte no guia da 27a Bienal de São Paulo, Ana Mendieta responde a quatro perguntas-chave que elucidam o início de sua produção artística e as relações que ela efetiva com o ritual — que invoca uma prática

[9]PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 20

Na pré-história, era universal a identificação da mulher com a natureza. As sociedades que viviam sob regime de caça e agrário, dependiam da natureza para se subsester. Segundo Paglia, o culto à femealidade é o princípio imanente da fertilidade.

[10]PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. Op. cit., pp. 33

[11]PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson.* Op. cit., pp. 33

cerimonial — e o lugar da obra. Localizar-se para ela é parte fundamental do processo de *situacionismo*, processo no qual ela escolhe um lugar para *fazer* sua arte. Mendieta nos fala da necessidade de concentração do obreiro: seu ato solene requer respeito, solidão e silêncio. Este lugar de privacidade que a artista desenha para si também é o *temenos* do seu ritual da arte. É ao mesmo tempo sagrado e íntimo. Proponho que este tipo de lugar seja entendido como *sacrário*, lugar-guardião das coisas sagradas.

Seguidamente, esses sacrários, ou "animitas", se mostravam para mim. Seguindo a estrada para o sul, cruzamos parte do trajeto, e eu lembro do vento frio, forte, pesado de areia. O sol se esticava no encontro do horizonte, uma nuvem de poeira subia das costas do carro, esfumaçando nossos rastros na passagem. Depois de um certo tempo no deserto, a paisagem se repete como extensão, cor e linha. Qualquer miragem é sublime. A primeira animita *que vi estava no meio da estrada. Como uma casa pequena, tinha uma porta de vidro e telhado inclinado de madeira. Seu quarto único guardava fotos, cartas, velas, terços, flores, santos, santinhos e sapatinhos de bebê. Durante a noite, acenavam de longe, como um farol*.

As *animitas* não eram necessariamente túmulos; a maioria se situava ao longo da estrada, em pontos variados de baixa a nenhuma periculosidade ao motorista. Estes sacrários patagônicos se espalhavam pelo território, dispersos no deserto chileno.

Essas pequenas *naves*, misteriosamente iluminadas nas madrugadas, são o domínio e posse do espaço. *Como um cachorro que urina no chão*[12], Ana Mendieta é posseira do território que escolhe para obrar[13]. Tradicionalmente, os antigos povos patagônicos queimavam seus mortos, empilhando sobre seus corpos uma pirâmide de lenha. O morto era presenteado com uma pedra, fincada ao chão, sobre suas cinzas. Ao largo, desenhavam um anel de pedras. Era este círculo de pedras a fronteira limite que concebia aquele espaço como cemitério. Exemplificado por Michel Focault como uma *heterotopia*, o cemitério mantém uma "ligação com o cojunto de todos os posicionamentos da cidade ou da sociedade ou do campo"[14], pela relação inevitável que todos os indivíduos travam com esse lugar. Na maneira pela qual o mundo experimenta a si como organograma, as heterotopias de Michel Focault são "lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis"[15]. As heterotopias se posicionam em oposição às utopias de posicionamentos irreais. As heterotopias são concretas. Focault descreve os posicionamentos entre tipos de passagem, parada provisória e repouso, identificando nas

[12]ANA MENDIETA. *Performance artists talking in the eighties*. Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 2000. In: LAGNADO, Lisette e PEDROSA, Adriano (edits.). *27a. Bienal de São Paulo: Como viver Junto: Guia*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006, pp. 26 (entrevista)

[13]"Um cachorro que marca todo arbusto de uma quadra é um artista do grafite, deixando sua rede de assinatura a cada levantada da perna. As mulheres, como as cadelas, se agacham presas à terra. Não há projeção além das fronteiras do ego. O espaço é reivindicado pela ocupação, o direito do posseiro." In: PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. Op. cit., pp. 31

A nota do tradutor sobre a palavra posseiro é a seguinte: a palavra inglesa squatter, usada na versão original da autora, é um jogo de palavras que significa, ao mesmo tempo, "o que se agacha", quanto "posseiro".

[14]FOCAULT, Michel. *Outros Espaços*. Ditos e escritos, vol.3, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, pp. 417

[15]FOCAULT, Michel. *Outros Espaços.* Op. cit., pp. 415

suas camadas intermediárias os espaços de posição que neutralizam e invertem a ordem institucionalizada. Classificada em dois grandes blocos, a heterotopia de crise é um conjunto de posicionamentos que se relacionam em estados de ruptura profundas. Nossas atuais heterotopias de desvio, ocupam o lugar geral das heterotopias de crise, caracterizada como um desvio comportamental do indivíduo em relação a sociedade estratificada.

O espaço que chamo de *sacrário* é íntimo e ritual, uma habitação guardiã do sagrado. Ana Mendieta habitava a terra construindo sacrários. Seu rito é identificado por Linda Montano como gravura, pela própria arte de gravar que ao mesmo tempo esculpe, estampa e imortaliza. Dessa forma, ao *gravar-se*, Ana Mendieta se imprime, representa e fixa a imagem do seu corpo como berço na terra. O registro de "Alma silueta en fuego (Silueta de cenizas)" em filme 8mm, é a formatação do rito como cerimônia, sendo exibido ao público como livro aberto às observação das práticas rituais artísticas que a artista exerce, em segredo.

Alma silueta en fuego (Silueta de cenizas), 1975

As cinzas são ruínas, resíduos, pó. As cinzas são restos, sobras, índices do fogo ateado, do corpo queimado. A relação entre a silhueta em fogo e a silhueta em cinzas é essencial: é nas quentes labaredas que as cinzas germinam. Para se chegar às cinzas, passamos pelas brasas, pela fumaça, pelos estalidos crepitantes. Todo este percurso, conjunto de possibilidades, se faz desde o primeiro atear. *Alma silueta en fuego* é *silueta de cenizas*, no presente, no futuro, no passado. O corpo

da artista e a representação dele atuam como sinais dessa habitação provisória, ritos que constituem sua morada, de volta ao útero da terra:

> Em 1973 realizei meu primeiro trabalho numa tumba asteca invadida por ervas daninhas e mato — o crescimento daquelas plantas me fez pensar no tempo. Comprei flores no mercado, deitei-me sobre a tumba e cobri-me com flores brancas. A analogia era a de que estava coberta pelo tempo e pela história.[16]

Ana Mendieta se permitia. Permitia deitar-se nua sobre uma antiga tumba asteca, abandonada e perdida. Permitia que este tipo de encontro, visceral e primitivo, pudesse acontecer. Cada ritual é uma gravura, uma proposta. Pensada e acionada pela própria artista. Nesse sentido, Ana Mendieta também é uma artista propositora. Seu corpo move-se, o diálogo da essência primitiva do *ser e estar sobre a terra*.

3.5 Outros espaços

Michel Focault, em *Outros espaços*, texto publicado da conferência de 1967, traça um percurso histórico da experiência espacial do Ocidente. Seu percurso começa no período medieval, na instituição de Galileu como espaço da localização. Este espaço, que se constituiu no "conjunto hierarquizado de lugares"[17], era organizado por oposições entrecruzadas, como profano e sagrado, urbano e rural, abertos e fechados.

[16]MENDIETA, Ana. *Performance artists talking in the eighties*, Retomado em LAGNADO, Lisette e PEDROSA, Adriano (eds.). *27a. Bienal de São Paulo: Como viver Junto: Guia.* Op. cit., pp. 26 (entrevista)

Gostaria de lembrar que Ana Mendieta também produzia auto-retratos, era ela mesma quem fotografava e filmava, na maior parte dos casos, suas ações rituais.

[17]FOCAULT, Michel. *Outros Espaços*. Op. cit., pp. 412

Anthony Vidler, por sua vez, aponta a memória urbana medieval como sendo uma imagem identificável que não era "nem a "realidade" da cidade, nem uma "utopia" puramente imaginária"[18], mas "o complexo mapa mental do significado através do qual a cidade podia ser reconhecida como "lar", como algo familiar, constituindo um ambiente (mais ou menos) moral e protegido para a vida cotidiana real"[19]. Nesse sentido, "a relação entre a cidade real e a cidade utópica é desse modo mediada por um mapa mental que inclui o real a fim de imaginar o irreal, o ideal, ou simplesmente aquilo que deve ser lembrado"[20]. A imagem da cidade medieval permite, a cada cidadão, localizar-se no tempo presente e no tempo passado. A experiência do espaço do homem medieval e renascentista está fundamentalmente entrelaçada com o tempo, e de forma inevitável, com a memória[21].

Lygia Clark também percebe a arquitetura medieval, como "um corpo, abrigo poético, tendo o homem ainda necessidade de habitá-lo"[22]. Este espaço onde nos localizamos é entendido pela artista como a *Nostalgia do útero*, um espaço reconhecido em algumas proposições que suprimem o objeto intermediário por um espaço interior do corpo.

[18]VIDLER, Anthony. *Pós-urbanismo*. In: Revista Gávea, vol.13, no. 13. Rio de Janeiro: Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1984, pp.445

[19]VIDLER, Anthony. *Pós-urbanismo*. Op. cit., pp. 445

[20]VIDLER, Anthony. *Pós-urbanismo*. Op. cit., pp. 447

[21]"(...) A natureza da da cidade ideal renascentista, torna-se importante apenas a partir do momento em que os arquitetos tornaram-se cientes da possibilidade de transferir para o domínio da realidade aquilo que eles tinham imaginado em sua memória; ou seja, excluir da estrutura da cidade real as sequências e lugares que constituíram os mapas memoriais da cidade, transformar a cidade num teatro memorial e fazer esse teatro acessível tanto para os habitantes, quanto de mode igualmente importante, para os visitantes." In: VIDLER, Anthony. *Pós-urbanismo*. Op. cit., pp. 447

O autor nos fala sobre a construção desses lugares memoriais ao longo do período medieval e renascentista, conduzidos para um loci entre o imaginário e o real, identificados em Yates como "teatros memoriais" e Campanella como "utopias".

[22]CLARK, Lygia. *Da supressão do objeto (anotações)*. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs). *Escritos de artistas: anos 60 /70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006, pp. 355

Caracteriza-se como a passagem que nos conduz à vida, ao mesmo tempo túnel, abismo e morte. Um espaço de "regressão do feto que sai do seu verdadeiro hábitat: útero"[23]. O espaço interior, elaborado por Lygia Clark como o vazio-pleno, seria "o engolir o espaço exterior para abrindo os pulmões num grito"[24], a consciência de um espaço que se liga entre a metafísica e a imanência, o homem em colóquio com o mundo, multiplicando-se para fora de si. Durante a Bienal de Veneza de 1968, Lygia Clark monta a estrutura "A casa é o corpo", um labirinto dividido em quatro etapas: *pentração, ovulação, germinação, expulsão*. Cada compartimento oferece ao participante uma experiência sensorial distinta: por exemplo, logo em sua entrada, perdemos o equilíbrio no chão "mole", depois, na passagem pela sua cela final repleta de "pêlos", linhas dispostas do teto ao chão que gradualmente vão engrossando. Lygia Clark subscreve a proposição da "A casa é o corpo" como mímética e não ilustrativa, na ação que não elucida um texto, mas expressa o pensamento.

A estética artística fundamentada por Aristóteles deve ser *mímeses*, como imitação verdadeira da natureza. Por imitação, entendemos a reprodução ou cópia de qualquer modelo maior. A reprodução é um traduzir, no tocante de transferir, mudar alguma coisa de seu lugar. Como uma função pela qual todos os seres vivos se perpetuam na espécie, a reprodução do homem é sexuada, ocorre na fusão de duas células específicas, os gametas. Durante nossa reprodução genética, as características dos progenitores são diluídas na formação de um corpo (sempre) heterogênio. O ser que sobrevive e reproduz perpetua a

[23]CLARK. Lygia. *Da supressão do objeto (anotações).* In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs). *Escritos de artistas: anos 60 /70,* Op. cit., pp. 355

[24]CLARK, Lygia. *Da supressão do objeto (anotações).* In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs). *Escritos de artistas: anos 60 /70,* Op. cit., pp. 355

sua espécie, gerando herdeiros geneticamente distintos entre si. Sua fase de geração tem o corpo da mulher como lugar, que abriga no seu ventre a formação do feto. A mulher grávida é plena. Nas mitologias primitivas, a identificação da mulher com a natureza prosseguia sob os mistérios da gestação, sendo o seu corpo:

> Um labirinto onde o homem se perde. É um jardim murado, o *hortus conclusus* medieval, onde a natureza faz sua daimônica bruxaria. A mulher é a fabricante primeva, a verdadeira Primeira Causa. Transforma um ranho de detrito numa rede de ser senciente, flutuando no serpentino cordão umbilical pelo qual traz todo homem na correia.[25]

Ora, mas não é esta *ação do trazer* a própria gestação?

A raiz latina *ges* é etimologicamente desconhecida. Deriva, contudo, a palavra latina *gerere*, como um portar e conduzir. O verbo *gerere* origina gestar e gestante, assim como gerente, gesto, congestão, digestão e indigesto, registro e sugestivo. Quando vista em sentido figurado, gestação abrange a preparação de qualquer tipo de coisa, sendo uma ação do trazer. O gesto traduz o pensamento como mímica e sinal. A arte de imitar exprime através do gesto o pensamento, e o sinal, o seu vestígio. Ao mesmo tempo a ação e seu registro, o ato e seu rastro. Assim são os atos solenes. O portar e conduzir se faz presente na gestação, seja por gravidez ou por qualquer tipo de preparação, no nosso caso, de uma obra. O gesto — ato que traz em si o seu próprio rastro — de "A casa é o corpo" exprime o pensamento de Lygia sobre suas conversas com a arte, sexualidade, arquitetura e espaço orgânico. Como fase sucedente a "Nostalgia do corpo", suprime o objeto na participação do homem como o suporte vivo da obra. O objeto, que existia antes como meio indispen-

[25]PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. Op. cit., pp. 23

sável entre o participante e a sensação, desaparece, tornando cada homem o "objeto de sua própria sensação"[26]. Sugeridas como proposições, as experiências sensoriais de Lygia Clark perpetuam a ação no gesto do espectador ativo. Este diálogo traduz o pensamento da artista para o público, provocado por ela a participar. O homem, como organismo vivo, é capaz de incorporar na expressão do gesto o conceito que move a ação:

> Ele cessa de ser o objeto do outro, religando o processo da introversão à extroversão. Ele inverte os conceitos casa e corpo. Agora o corpo é a casa. É uma experiência comunitária. Não há regressão porque existe uma abertura do homem para o mundo.[27]

A invenção da proposição é coletiva, liga os indivíduos na rede de um tecido comunitário. Nesse sentido, "o homem comunica com o mundo, se desenvolvendo para fora de si mesmo, dando aos outros suporte para que este exprima também"[28]. A fase de "A casa é o corpo", ao ser desdobrada, estrutura o homem como o organismo de uma "Arquitetura biológica e celular", proposta como "um abrigo poético onde o habitar é o equivalente do comunicar. Os movimentos do homem constroem este abrigo celular habitável, partindo de um núcleo que se mistura aos outros"[29]. No gesto, o eu passa a ser outro, diluído na "malha de um tecido infinito"[30]. Tal passagem é o exercício de um tempo ulterior, estado em que o eu vivencia-se como outro. *Morre o autor*. O indivíduo que se renova continuamente também se torna estranho a si, sempre eu que sou outro. Dessa forma, todos somos outros: outros de nós mesmos, outros entre outros. Nossa forma de encontrar

[26]CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Barcelona: Fundação Antoni Tàpies, 1997, pp. 247
[27]CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Op. cit., pp. 248
[28]CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Op. cit., pp. 248
[29]CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Op. cit., pp. 247
[30]CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Op. cit., pp. 233

esse primeiro outro, ligado ao eu, é considerada por mim como o *tempo ulterior*, ao mesmo tempo o corpo que se projeta e deixa algo para trás. O segundo outro é o *tempo interior*, do vazio-pleno, onde nos damos conta de nossa localização e travamos contato com o mundo, de maneira que tanto ele nos cabe quanto cabemos dentro dele. Eu me arquivo no grupo de artistas contemporâneos que conduzem e portam suas obras como *naus*, navegando a aventura de tempos ulteriores. Nos movimentamos pela arte como gestores.

3.6 O hóspede provisório

Cristina Ribas é minha amiga. Nos conhecemos não faz muito tempo, durante o curso de mestrado. Logo nas primeiras aulas, nos apresentamos. Uma das demandas era apresentação de portfólio. Cristina chegou com seus arquivos. Uma grande bolsa com fichário, cadernos, livros, escritos, presentes.

Formalmente, nossos trabalhos são muito diferentes; Cristina propunha uma rede complexa de obras, dilatada em ruínas, imagens e rupturas. Oferecendo arte como serviço, "Troca-se azulejos" é uma proposição de diálogo com o outro. Sua ação consiste em entrar na casa das pessoas, como azuleijista, e trocar um dos azulejos domésticos por um outro azul.

folheto de *Troco Azulejos*

A padronagem comum às paredes de azulejo é desestabilizada na inserção de um outro, subjetivante do lugar. Tal processo de *azulejar*, verbo conjugado entre o assentamento de azulejos e o azular, de tornar ou tingir de azul, assemelha-se ao conceito de bolor, no sentido de que "deve fazer fermentar as estruturas e fazer rebentar nas casas a linha reta. Cada habitante deve cultivar o seu próprio bolor doméstico"[31]. A metáfora do bolor, introduzida por Hundertwasser em "Verschimmelungsmanifest"[32], é um conceito de extensão aplicado tanto ao "domínio construído ou ao construir da atividade fluidoide e espiraloide na pintura"[33]. O azulejo azul de Cristina Ribas *azulece*, preenche a casa de cor pura e viva. O novo elemento é ornamento, serviço de um decorador, como aquele que decora ou que aprende de cor — duplo sentido que favorece uma percepção mais aprofundada: a cor que é *tom* pode ser *coração*[34]. Coração, por sua vez, abrange os campos do ânimo, do afeto e da memória. Talvez seja por isso que a palavra decorar se situe entre a ornamentação propriamente dita e o reter da memória. O gesto de Cristina Ribas singulariza a moradia, afirmando no encontro a transformação do hábitat, potencializando a evocação de emoções metafísicas, como resultado de uma vibração harmônica da dual possibilidade de ser cor. Transcende o racionalismo para transformá-lo em veículo que integra o espectador à obra e o conduz, para um outro campo de experimentação da forma-cor.

[31]RESTANY, Pierre. *O poder da arte — Hundertwasser: o pintor-rei das cinco peles*. Op. cit., pp. 23

[32]Nome empregado por Hundertwasser para o *Manifesto do Bolor contra o Racionalismo na Arquitetura*, 1968.

[33]RESTANY, Pierre. *O poder da arte — Hundertwasser: o pintor-rei das cinco peles*. Op. cit., pp. 23

[34]Coração, como substantivo feminino, é o ato ou efeito de corar, como *tingir, dar cor a* (mesmo que a si mesmo, no ato de enrubecer). Por sua vez, a palavra *cor* como substantivo masculino é *coração*, também como vontade e desejo. A expressão "aprender de cor" é uma derivação romana, que tinha o coração como a sede da memória. Por outra via, a palavra *cor* como substantivo feminino deriva do latim *color,* que vem do grego *chróma*, coincidente com *cróos*, a pele que recobre o corpo.

Hundertwasser configura a habitação como terceira pele, pois "a casa que o homem talha segundo sua fantasia é a extensão do vestuário que cobre sua pele biológica"[35]. O manifesto do bolor, contra o racionalismo da arquitetura, gerencia o *transautomatismo* para a habitação, tanto do indivíduo, quanto da coletividade: suas leis recusam o racionalismo das linhas retas empregadas na arquitetura funcional, apontando para um construir liberto, orgânico, expansivo. Seu manifesto descreve a pessoa do construtor, na figura de um gestor, que idealiza a reunião funcional da trindade arquiteto-pedreiro-habitante. Hundertwasser anuncia o bolor como renovação ôrganica da arquitetura, através da "putrefação da arquitetura racional"[36]. O bolor é agente na decomposição de matérias orgânicas, separando os elementos componentes afim de alterá-los profundamente. O mofo, ativado como o inverso positivo de toda putrefação, é pura modificação, um azulejo azul que re-define o espaço por contaminação. Por coincidência, alguns bolores apresentam uma tonalidade *azulecida*.

Anteriormente, escrevi o artigo "O hóspede provisório"[37], como primeiro esboço para a agurmentação do trabalho de Cristina Ribas, sob uma poética do precário. Partindo de uma busca etimológica do precário, cheguei a palavra latina *precarius*, que origina no latim tardio *precari*. *Precari* se desenvolve para pregar, aglutinando ao sentido de temporário e duvidoso, as derivações de invocação e o convite cortês. Ao considerar que uma mesma raiz latina derivou tanto *precariedade* quanto *pregação*, sugeri que a temporalidade instável presente no precário seja também referência a um outro, o hóspede

[35]RESTANY, Pierre. *O poder da arte — Hundertwasser: o pintor-rei das cinco peles*. Op. cit., pp.23

[36]RESTANY, Pierre. *O poder da arte — Hundertwasser: o pintor-rei das cinco peles*. Op. cit., pp.23

[37]*O Hóspede Provisório.* Da Precariedade — Anais do XIII Encontro do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ), 2007. (Comunicações e Palestras editadas em mídia digital cd-rom)

provisório. A poética do precário proposta por Lygia Clark era "novo conceito de existência contra toda cristalização estática na duração"[38]. Seu manifesto que legitimava o agora como campo de experiência, recusando a duração como o *intermedium* da expressão, também revindicava liberdade. A duração, tempo durável de todas as coisas, é um permanecer que resiste conservado, pois não se gasta, nem perde suas qualidades. A poética do precário se posiciona trazendo para a arte o tempo presente instável, consciente de um eterno diálogo, com o outro si mesmo e o outro enquanto outro. O convite, sendo convocatória e dádiva, é feito ao convidado, homem ou deus, no intuito de atrair e provocar a urgência do encontro.

"Troco azulejos" é uma ação que acontece através do escambo de um azulejo da casa visitada, quebrado e descartado, por um azulejo do projeto (azulejos azuis, de 15x15cm, comprados em loja de material de demolição). A divulgação acontece tanto por "publicidade precária", através de folhetos entregues nas ruas ou nas caixas de correio das casas, quanto por anúncios em jornal de bairro. Os enunciados principais tornam a primeira leitura confusa, no momento em que declaram "troco azulejos" e em seguida "faça você mesmo". Sobre tal situação, Cristina nos diz que "habitar esse universo impreciso da arte como serviço me interessa nesse projeto; assim como entrar nas casas, discutir o que é a proposta e como ela se apresenta fazem parte da iniciativa"[39].

A partir de relações de força que se instauram nas contradições entre a lógica do privado e do público, considerando que a ação artística é oferecida em primeira instância como um serviço prestativo, a questão da hospitalidade aparece como uma troca onde

[38]CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Op. cit., pp. 211
[39]RIBAS, Cristina. *Folheto de "Troco Azulejos"*. Belo Horizonte, 2004

primeiro existiu um sim a um convite. Considerada uma virtude, uma expressão de generosidade, a hospitalidade é uma verdadeira “prova do outro”, que implica compromissos, sacrifícios e às vezes conflitos. Elaborados por Jacques Derrida, os valores de amizade e hospitalidade incondicionais são propostas de aceitação do outro enquanto outro, também presente na persona do estrangeiro, de maneira a não submeter este às leis que regem a casa anfitriã (que em muitos casos especifica a hostilidade) mas, de promover através do contato com o desconhecido, um aprendizado pelo entendimento da diferença. A hospitalidade pode então se desenvolver como troca.

Cristina Ribas, gaúcha de São Borba, deu impulso à troca de azulejos quando vivia como artista-residente na cidade de Belo Horizonte. Ao visitar uma loja de materiais de demolição comprou 8 azulejos azuis. O número 8, apesar da natureza cardinal, é simbolicamente representativo, sendo o infinito em pé, invocamento do eterno retorno. Considerando a singularidade de cada azulejo e toda a situação que este promove durante a troca, sua qualidade de repetição é sem modelo. Cada vivência potencializa o discurso acerca do lugar específico da obra, onde lugar de produção e lugar de fruição se confundem no ambiente doméstico. O circuito de intimidade é mantido dentro de um movimento exterior de acréscimo de significados à ação da troca. É possível pensar que quando a artista entra na casa de pessoas, amigas ou não, com o intuito de trocar um azulejo doméstico por um outro azul, estaria obrigando tudo ao seu redor a se reorganizar. Até que este lugar se torne ruína, sofrendo no abandono a ação do tempo.

Cristina chegou às quatro. Convidada para uma tarde de hospedagem, tendo minha residência como lugar da criação. Em segredo, lhe preparava um banquete. Depois de olharmos toda a casa, Cris se deixou envolver pela parede curva do lavabo, um pouco estreito e pequeno, abrigo de um corpo só. Como se fechada dentro da casca, começou a quebrar. O rompante da primeira martelada. Cristina começa a rasgar a pele da casa. Preciso abrir um buraco na parede, cavar essa rocha urbana. Na porta, éramos assistentes. Como verdadeiras parteiras, acompanhando a gestação urgente da obra. Cristina uma vez me escreveu: "o olho do outro te vê, o corpo dele te sente, e essa é a "realidade" da performance". A força empreendida para quebrar a parede é real, seu cansaço e exaustão também. Inclinadas na noção perfeita de finitude, sentíamos prazer em assistir o seu processo, esperando pelo desfecho: a completa expulsão do azulejo. Dos primeiros cacos estilhaçados, uma pequena abertura vai sendo ampliada e no corroer das beiradas, chega-se ao espaço negativo. O quadrado esculpido evidencia uma falta. Cristina examina as reentrâncias e vai cuidadosamente terminando de preparar o terreno — prepara a massa branca com os dedos. Enfim, o azulejo azul é extendido e encaixado. Deixa o sítio do descarte para estabelecer um lugar do novamente ser casa. Nesta casa que também considero como minha terceira pele.

Capítulo 4

Nossa pele planetária

Casulo, 2007

Tudo estaria bem, no melhor dos mundos, se o naturalismo integral fosse a doutrina universalmente aceita pela humanidade. O belo, expressão da harmonia do mundo, garantiria a felicidade de todos os homens sobre a terra. O mistério da criação manter-se-ia intacto se todos os homens, tocados pela graça do belo, se tornassem criadores. A graça do belo, segredo da criatividade no mais profundo da alma humana: eis o fundamento da religiosidade naturalista em Hundertwasser.

Pierre Restany

The relation TREE-MAN
must become religious
Only when you will love the TREE
like yourself
you will survive.

Hundertwasser

Eu poderia começar este capítulo com 7000 carvalhos. 7000 carvalhos plantados pela cidade de Kassel. 7000 carvalhos para 7000 colunas de basalto. Poderia começar este capítulo com 7000 colunas de basalto. 7000 colunas de basalto empilhadas à frente do Friedrichplatz. 7000 colunas de basalto para 7000 carvalhos.

7000 carvalhos, 1982

No ano de 1982, Joseph Beuys apresentou o projeto "7000 carvalhos" para a Documenta 7 na cidade de Kassel, na Alemanha. Em frente ao monumental edifício Friedrichplatz, o artista plantou o primeiro pé de carvalho, seguido por um rastro de colunas de basalto. A foto está no livro[1]. Foi tirada por Ute Klophaus. Os 7000 blocos de pedra esperavam, cada um, sua hora para serem dispostos pela cidade, fixados ao lado de uma árvore plantada. O desenvolvimento desta ação levou cinco anos para se completar. Olhando para a fotografia, o formato das colunas de basalto me lembram troncos de árvore cortados, ou mesmo, uma floresta derrubada.

4.1 Las piedras

Certa vez, de viagem ao Chile, paramos na cidade de Coyhaique, quando subimos ao topo do monte Chinchao. O roteiro de Las Piedras nos conduzia ao seu cume, onde diziam

[1]BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001

que poderíamos ter uma vista privilegiada desde a cidade de Coyhaique até a longínqua cordilheira dos Andes.

A trilha começou dentro da floresta verde e úmida do bosque Lenga e, aos poucos, foi modificando-se sensivelmente, tornando-se cada vez mais seca e árida. A certa hora, caminhamos muito rentes por uma passagem estreita, beirando um precipício, longo campo de árvores caídas, acinzentadas e mortas, e que se estendiam aos nossos pés. Parecia uma floresta deitada, em ruínas, petrificada. Creditei que por ali passou a lambida quente de um vulcão, coisa que no Chile não é tão incomum. Parei para tirar algumas fotos. Conforme ganhávamos mais altitude, o caminho se tornava pedra, areia, vegetação rasteira, poeira e vento. Um vento tão forte e gélido que invadia nossas roupas fechadas e empurrava os nossos corpos de tal forma que, ao mesmo tempo em que sentíamos seu correr sorrateiro pela pele, também desequilibrávamos diante da ventania. Agora faltava pouco. O céu já escurecia. Não havia mais uma trilha marcada; nos guiávamos neste deserto suspenso por sinalizadores precários: bandeirinhas laranjas, galhos amarrados e pintados, círculo de pedras empilhadas, todos dispersos pelo espaço aberto. Muitas voltas à toa, indeterminação, desvios, um rápido desespero de “estamos perdidos”: tentativas de localização no campo ampliado.

Do alto do monte Chinchao, duas pedras para abrigo: ali nos encostamos, acendemos o fogareiro, tomamos chá, comemos biscoitos. Sentados no alto da montanha observávamos Coyhaique. Vista do alto, a cidade parece pequena, acanhada entre as montanhas que a rodeiam. Uma cidade desfiladeiro. Coyhaique cresceu na bolsa de um vale, permanecendo cercada e isolada em terras patagônicas. No horizonte, avistávamos a

linha irregular da cordilheira dos Andes. No estabelecer da noite, a cidade de Coyhaique iluminou-se. Lá do alto, parecia uma malha fina, película tecida por milhares de pontos de luz, extendida superficialmente sobre o chão do vale. As luzes pareciam fervilhar. No seu mapa urbano, grandes avenidas rasgavam a cidade de um lado a outro, paralelamente. Sua forma e brilho, sob a forma e brilho das estrelas verdadeiras, desenhava Coyhaique como uma constelação perdida sobre a terra. Não era Coyhaique quem ofuscava o brilho das estrelas. Do alto do monte Chinchao, podíamos ver a cidade de Coyhaique absorvida pelo seu ambiente natural.

4.2 No princípio era natureza

Ontem à noite saímos de casa e viajamos até o alto da Serra dos Órgãos. Depois descemos para o vale do Garrafão. Quando chegamos, a lua no estado minguante estava ornada de estrelas, tão vivas e brilhantes, como não se vê nas grandes cidades. Passamos duas noites nesta casa construída no alto de uma pedra, inteiramente mergulhada no interior do vale. É uma casa na floresta. A predominância habitual urbana é invertida: a natureza é evidente sobre o homem. Havíamos deixado para trás o espaço urbano, com seus prédios, asfalto, carros, fumaça, engarrafamentos... Para todos os lados do meu olhar, árvores. Sentada na varanda da casa, observo: fileiras intermináveis de formigas passam carregando os pequenos pedaços de folhas, muitas vezes maiores que seus próprios corpos, e que elas mesmas cuidadosamente cortam, mastigando e girando o corpo em meio-círculo sobre a folha inteira; um beija-flor paira no ar, leva rapidamente seu bico alongado ao centro da flor e bebe de seu néctar; cigarras cantam estridentes para o sol. O canto da cigarra é um

grito desesperado, agudo, incansável. Um grito de vida que proclama este sol tão forte que ilumina e acorda a floresta da noite. Tudo parecia bem e parecia belo. Mas na noite de domingo tivemos uma tempestade. Chuva forte, trovões, raios, estalidos, barulho de água corrente, galhos se partindo... A natureza manifestava-se em pleno poder, assustadora. E pensar que antes da civilização, antes de uma estrada que me trouxesse até aqui ou mesmo uma casa forte que pudesse me abrigar, tudo era natureza. O homem era violentamente subordinado a ela.

A quinta pele de Hundertwasser, último desenrolar da espiral concêntrica rumo ao infinito, diz respeito ao meio global, entendido pelas convivências da ecologia e da humanidade. A ecologia, segundo Pierre Restany[2], é para Hundertwasser a célula de formação da sua quinta pele. De fato, Hundertwasser é completamente engajado à causa ecológica. Ao longo de sua trajetória artística, inúmeras foram as ações de seu plano operacional, desde 1953, quando iniciou seu processo de luta contra a linha reta, símbolo do racionalismo ocidental. Em Seckau, proferiu o Manifesto do Bolor contra a arquitetura racionalista, sob a tese de que deveríamos cultivar na arquitetura um princípio ativo biológico que reinsere a matéria no ciclo da vida natural.

Hundertwasser, como outros artistas e teóricos contemporâneos a ele, constatou a evolução como uma condução do homem a sua própria ruína. Austríaco, nascido em Viena no ano de 1928, dez anos depois do fim da Primeira Grande Guerra, é filho único de uma mãe judia e pai ariano. A dualidade de sua proveniência poupará tanto a sua vida quanto de sua mãe, no período de perseguissão aos judeus, mas sem a mesma sorte, toda sua família materna será exterminada. Em paralelo histórico a Hundertwasser, mas

[2]RESTANY, Pierre. *O poder da arte: Hundertwasser — o pintor-rei das cinco peles*. Op. cit.

do outro lado do muro, podemos encontrar o artista alemão Joseph Beuys, nascido em Krefeld no ano de 1921. Durante a Segunda Guerra Mundial, ele pilotava um avião em missão militar sobre a região da Criméia quando foi abatido e caiu fulminante, avistado por um povo tártaro local. Acolhido, foi levado para o interior de um abrigo, onde recebeu cuidados, sendo curado de seus ferimentos envolto em feltro e gordura[3]. Podemos dizer que Joseph Beuys nasceu duas vezes. Mas foi no segundo nascimento que despertou para uma consciência artística e nela, um conceito ampliado de arte. Para Joseph Beuys, a verdadeira obra de arte reside na transformação da consciência do espectador, que passa a ativar criativamente a realidade e o pensamento. Em Beuys, arte é vida. Seu conceito de escultura social desmistifica e democratiza a prática artística, engajando a arte no "corpo social". Joseph Beuys buscava uma obra de arte total. Sua atuação não era restrita, mas articulava várias figuras no desempenho de uma teoria ao mesmo tempo estética, política e ética. Este artista também constatou o estado enfermo da civilização, sua condição "hospitalizante", e a necessidade de uma reconciliação entre a cultura e a natureza.

Volto a contemplar a fotografia de Ute Klophaus. Seu plano possui uma perspectiva lateral, de forma que as 7000 colunas de basalto vão se afastando do canto esquerdo para o direito, como se chegássemos ao prédio por um de seus lados e à nossa frente se estendesse uma fileira de blocos de pedras, que como uma trincheira, dificulta nosso acesso ao Friedrichplatz. Daqui, de onde estou, não vejo como chegar à porta do edifício sem passar por cima desta elevação sobre a terra. Acredito que sim, poderíamos dar uma volta longa, passar ao seu largo, mas a mim faz muito gosto imaginar que poderia escalar as 7000 colunas de basalto e atravessar ao outro lado. Quando eu nasci, em 1982, o

[3]BORER, Alain. *Joseph Beuys*. Op. cit.

Muro de Berlim ainda existia. Passava-se uma Guerra Fria, alimentada por duas potências polarizantes. A Alemanha, como seu símbolo maior, havia sido repartida por esses dois extremos ideológicos, de um lado ocidentalmente dominado pelo capitalismo, por outro, pela ditadura soviética.

Quando olho para essas colunas de basalto penso em morte. Sua aparência monolítica

remete às lápides funerárias, aos blocos de pedra que sinalizam uma cova. Vistas como corpos, as 7000 colunas de basalto amontoadas à frente do Friedrichplatz são 7000 sepulturas abertas à cidade de Kassel. Sete mil corpos empilhados sobre um campo de guerra alemão que esperam pela hora de serem enterrados. Beuys parece abrir a ferida histórica para poder curá-la integralmente. Ele atua diretamente sobre a realidade das pessoas, sobre o espaço urbano de Kassel. Considero que com "7000 carvalhos" Joseph Beuys aproxima-se magistralmente da quinta pele de Hundertwasser, promovendo uma abertura ao espaço público da experiência estética na criação artística. A arte possui um poder revolucionário de liberação. *Cada homem é um artista*, disse Joseph Beuys.[4]

7000 carvalhos, 1982

O projeto de reconstrução de um mundo novo inspira esses dois artistas pós-guerra, assim como inspirou o teórico Ernst Bloch na escrita do "L'espirit de l'utopie"[5], entre

[4]ADRIANI, Goetz. Joseph Beuys. XV Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo: Fundação Bienal, 1979.

[5]BLOCH, Ernst. *L'espirit de l'utopie*. Paris: Gallimard, 1977 (notas de aula)

abril de 1915 e maio de 1917, revisado e modificado pelo autor em 1923. Como outro importante personagem desta outra face da história, Ernst Bloch também pontua uma atitude crítica ao nacionalismo romântico alemão, posicionando-se contra a guerra e o ideal de um estado maior, deixando a Alemanha, seu país de nascimento, na época em que os nazistas tomam o poder. Em arte, Bloch defende o estilo expressionista alemão, concebido por uma teoria da vida interior que está conservada no âmago de todo homem.

A vida interior é uma herança intacta, uma essência vital resguardada que, trazida à tona, combate diretamente a tradição do racionalismo cartesiano. Ernst Bloch propõe um verdadeiro mergulho vertical como forma de estabelecer contato com a herança intacta e depois, ao voltar-se para fora, emergir com a força necessária para fazer a obra revolucionária. Ernst Bloch conduz o expressionismo por uma teoria vitalista. A herança intacta seria, portanto, uma expressão interior capaz de mudar o mundo. Toda utopia é uma esperança.

E a arte, segundo Bloch, é o melhor veículo para a manifestação dessa interioridade. A partir da liberdade interior, vamos formando uma nova sociedade, livre. Ernst Bloch nos chama atenção para um despertar: o mundo moderno da produção em série é um mundo da produção fria e mecânica, no qual a sociedade parece esquecer a memória da manipulação de objetos idênticos aos desejos e anseios do homem. O artesão não retornará. Mas ainda podemos sair em busca da essência vital inerente a todos os objetos, retornando ao artesanato funcional que parte da forma interior. O ornamento, defendido pelo autor por uma idéia orgânica oposta à decoração, entendida como a própria estilização da organicidade, é regida por um *phatos* inquietante, sua forma é transcendente, carregada de

sentidos. Esta noção de ornamento pode ser aproximada à relação aurática que algumas obras podem promover: ao entrar em contato com elas entramos em contato com sua força cultual, encontramos a abertura de uma visão ampliada na evidência de suas marcas.

Ernst Bloch proclama um sujeito coletivo, a urgência de uma contrapartida a subjetividade romântica, individualista. Hundertwasser assume este sujeito coletivo no desenvolver das cinco peles, no qual pretende multiplicar as formas de percepção e significação de arte e vida. A existência pulsa em cada uma das cinco peles. O seu plano utópico era de revolução social, e assim como Joseph Beuys, começa por cada um, na criação de uma profunda consciência de si, que passa pela interioridade do sujeito, de dentro de sua natureza, para o ambiente social.

No pensamento teórico de Hundertwasser, a arte é o caminho de condução ao belo e o belo é a harmonia universal engendrada pelo perfeito funcionamento da natureza. O projeto de uma sociedade estética-naturista está fundamentado na paz no belo, a começar pelo novo indivíduo criativo habitante de espaços felizes: ao sentir-se em paz consigo mesmo entra em harmonia com o seu vizinho, com o seu redor, abrindo-se sensivelmente ao meio-ambiente pela consciência de sua quinta pele. A quinta pele hundertwasseriana prescreve a possibilidade de um concílio, que gera harmonia e bem-estar ao próprio ser humano. Hundertwasser resiste no cultivo de uma relação pessoal com o mundo que difere da hegemônica evolução negativa da sociedade, nos oferecendo uma alternativa que prova uma utopia possível: a esperança de um sonho desperto, a esperança para Bloch de sonharmos acordados.

4.3 8

Estive por muito tempo pensando sobre as reverberações de tais questões nos dias de hoje. Em como me sinto em relação a quinta pele de Hundertwasser, suas possibilidades atuais, seu resgate e transmissão. A consciência do último desenrolar da espiral concêntrica, o último arcano do paradigma hundertwasseriano, a quinta pele, nossa consciência planetária, já se encontra em essência, na primeira pele, na nossa pele original, a epiderme. E é por aí que eu a entendo. A consciência planetária inicia seu processo na própria formação do ser, durante as etapas de sua vida, nas suas ações diárias. Somos envolvidos por ela, é o nosso meio-ambiente. Eu viajei pela região patagônica a alguns anos e pude constatar, em foto e relatos, a terra se movimenta, campos de gelo se descongelam. Parece que sua posição no pólo sul favorece o acúmulo de buracos na camada de ozônio, sofrendo radiações ultravioleta muito altas. Sabe-se que muitos são os fatores que levam ao contínuo desgaste da camada de ozônio, segue-se o discurso sobre aquecimento global, desflorestamento, falta d'água e fome africana, violência urbana carioca, mútuos atentados entre judeus e mulçumanos. Se no passado, pessoas lutaram, foram perseguidas, presas e torturadas, se muitos morreram, e outros desapareceram, este desejo revolucionário, esta tentativa de mudança real, não pode ter sido em vão. Não deve ser revisitada por fora, mas vestida sua pele. Ouvi dizer que finalmente seria aberto os arquivos da ditadura, fielmente guardados pelo exército brasileiro. Algo se move.

O pensamento de Hundertwasser é circular, desenvolve-se espiralóide, trafega livremente por suas cinco peles, projeta-se do eu-profundo ao infinito. Isso vai de encontro às questões que eu mesma venho formulando para minha obra e vida. Hoje, vejo em

Hundertwasser a figura muito especial de um mestre, uma doce descoberta, que me possibilitou um alargamento no entendimento da pele, a princípio, por não ser somente uma, mas cinco delas, múltiplas camadas que o ser estabelece nas suas sucessivas relações.

A título de conclusão

Candela Inés Mirabella prepara-se para partir. Está ali, arrumando suas coisas, enquanto escrevo essas palavras. Por quase dois meses ela esteve vivendo aqui, adequada ao cotidiano da casa e à minha rotina de escrita. Candela viajou de Bahía Blanca, na Argentina, até Niterói, no Rio de Janeiro, por inúmeros motivos, entre eles, um acordo de que viesse fabricar livros para minha exposição de dissertação. Então, parte de minha casa foi gradativamente transformada em *fábrica*, como o espaço de produção do atelier em si, o trabalho artesanal da costura dos livros, da moldagem da pele, do cortar e colar folhas de papel, uma a uma, com as próprias mãos, nas etapas de uma artesania milenar.

Para a minha exposição de disertação, escolhi produzir alguns livros, artesanalmente, com a ajuda de Candela Mirabella. A decisão de produzir estes livros surgiu da necessidade de uma outra escrita poética, simultânea à escrita acadêmica da minha tese de mestrado. Os livros que Candela fez pontuam diferentes níveis da minha produção artística, que partiu da emergência de estabelecer um *studio* de peles, de extender um tempo de conhecimento sobre a *pele*. Arte, compreendida como espaço de relações, deixa de ser um lugar idealizado, mas a busca de significação nas relações que estabelecemos nos nossos próprios posicionamentos diários. A arte questiona: propor o trabalho artístico como lugar de socialização, o atelier como lugar de debate. Questão de arte promíscua. Indistinção, mistura, confusão: onde não exista ordem racionalmente conhecida. A utopia tornar-se um conceito importante para a compreensão dessa *outra história da arte*, nascimento da consciência dos múltiplos níveis que o sujeito-artista ocupa, na sua nova possibilidade de criação artística — “são os espectadores que realizam a obra”. O artista é relacional, contextua-se no ambiente em sucessivos contatos com o outro, outro-eu, eu-

outro, eu-outros, outros-outros. Resgatar, compreender e transmitir: se me aproprio da obra teórica de Hundertwasser não é por desejo de seguir uma tradição, mas de pensar na própria transmissão deste conhecimento, na sua possível atualização, reconstituição.

No início, eu tive algumas resistências ao pensamento hundertwasseriano, primeiro, pela diferença estética entre as nossas obras: Hundertwasser é um pintor austríaco dos anos 50, influenciado por uma escola expressionista alemã. Suas telas são carregadas de cores, linhas sinuosas, espirais, em desenhos de um estilo muito próprio. Em termos de representação, suas pinturas nos oferecem uma tradução deste mundo exterior pela visão íntima do artista.

É sempre muito difícil lembrar do seu primeiro desenho. Não sei quando comecei a desenhar, mas sei que durante toda minha infância desenhava constantemente, em casa ou na escola. Também escrevia, além das redações semanais que me eram pedidas, outras histórias, pequenos contos que eu transformava em livros.

Lembro-me de um sobre a gota de orvalho. Sua história contava o encontro, tão intenso quanto breve, entre uma gota de orvalho e uma flor. Ao anoitecer, o vapor de água condensava, e caía como chuva muito fina, miúda. A delicada gota de orvalho pousa sobre a pétala. Passa-se a noite como doce madrugada de sonhos. Ao amanhecer, a gota evapora-se. É substancialmente transformada pelo sol quente e brilhante. Na despedida, a gota-vapor desprende-se da pele da flor, seguindo seu ciclo. A flor, permanece no jardim. Vista do alto, é só mais uma bela flor, brilhando ao frescor da manhã. Para fazer este livro, cortei, dobrei e grampiei algumas folhas de papel branco; depois escrevi à mão sua história; desenhei a capa e ilustrações das cenas; pintei os desenhos com lápis de cor.

Durante uma feira promovida pela escola, o livro sobre o orvalho foi exposto e premiado.

Depois, nunca mais o encontrei.

Referências

Livros

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2007.

_____. *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BARTHES, Roland. *A Câmera Clara*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG/São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

_____. *Obras escolhidas*. vol.1, São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BEUYS, J., KOUNELLIS, J., KIEFER A., CUCCHI, E., AMMANN, Jean-Christophe. *Bâtissons une cathédrale*. Paris: L'Arche, 1986.

BLOCH, Ernst. *L'esprit de l'utopie*. Version de 1923 revue et modifiée. Paris: Gallimard, 1977.

_____. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2005.

_____. *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1989.

BRITES, Blanca e TESSLER, Elida (orgs.). *O Meio como Ponto Zero - Metodologia de Pesquisa em Artes Plásticas*. Porto Alegre: Editora da Universidade do Rio Grande do Sul/UFRGS, 2002.

CALVINO, Italo. *Seis Propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.

CUNNINGHAM, Michael. *As horas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Focault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'empreinte*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.

_____. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994.

FERREIRA, Glória, COTRIM, Cecília (orgs). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

FIGUEIREDO, Luciano. *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Organizado por Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

FOCAULT, Michel. *Ditos e escritos*, vol.3. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOSTER, Hal, KRAUSS, R., BOIS, Yves-Alain, BUCHLOCH, B. *Art since 1900*. New York, Thames and Hudson, 2004.

HOLLANDA, Aurelio Buarque de. *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. 13a edição. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1980.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KRAUSS, Rosalind. *The optical unconscious*. Cambridge, Massachusetts/London: MIT Press, 1993.

_____. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002.

_____. *Bachelors*. Cambridge, Massachusetts/London: MIT Press, 2000.

LEACH, Neil. *Camouflage*. Cambridge: The MIT Press, 2006.

LEONILSON. *Use, é lindo, eu garanto*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.

PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

RESTANY, Pierre. *O poder da arte-Hundertwasser, o pintor-rei das cinco peles*. Lisboa: Taschen, 1999.

ROSENBERG, Harold. *Objeto ansioso*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

VÁRIOS. *Dizionario Etimologico*. Genova: Rusconi Libri, 2005.

WOLLHEIM, Richard. *Pintura, textualidade e apropriações: Poussin, Manet, Picasso*. In: *A pintura como arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Catálogos

ADRIANI, Goetz. *Joseph Beuys*. XV Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo: Fundação Bienal, 1979.

BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Barcelona: Fundação Antoni Tàpies, 1997.

_____. Catálogo publicado por ocasião da exposição "*Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Nós somos o molde. A você cabe o sopro*", realizada no Musée des Beaux-Arts de Nantes, França, e na Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo. Editado pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005.

CINTRÃO, Rejane e SANT'ANA, Margarida (org.). *Expressionismo Alemão — Destaques da Coleção Von der Heydt-Museum*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

FABRO, Luciano. Catálogo publicado por ocasião da exposição "*Luciano Fabro*", realizada no Centro de Artes Hélio Oiticica. Rio de Janeiro, 1997.

HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano (orgs.). *Leonilson, Flavia Ribeiro, Rivane Neuenschwander: 5th. International Istanbul Biennial*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1997.

HUNDERTWASSER. *1973 New Zealand*. Catálogo publicado no evento "Hundertwasser Exhibition" na Nova Zelândia e Austrália, 1973–74.

LAGNADO, Lisette (org.). *Leonilson, São tantas as verdades*. Rio de Janeiro: CCBB, 1996.

_____, PEDROSA, Adriano (edits.). *27a. Bienal de São Paulo: Como viver junto: Guia*. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

LÁZARO, Wilson (org.). *Arthur Bispo do Rosário — séc. XX*. Rio de Janeiro: Museu Bispo do Rosário/Fundação Proa, 2006.

WOODMAN, F., SOLLERS, P., STRAUSS, David-Levi, JANUS, E. *Francesca Woodman*. Paris: Fondation Cartier pour l'art Contemporain, 1998.

Artigos

CLARK, Lygia. *Da supressão do objeto (anotações)*. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs). Escritos de artistas: anos 60 /70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

FABRO, Luciano. *Discursos*. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs). Escritos de artistas: anos 60 /70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

FOSTER, Hal. *What's Neo about the Neo-Avant-Garde?* In: October 70, Fall 1994.

HEIDDEGER, Martin. *Construir, habitar, pensar*. In: Ensaios e conferências. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

MORRIS, ROBERT. *O tempo presente do espaço*. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs). Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

SMITHSON, Robert. *Uma sedimentação da mente: projetos da terra*. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs). Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

VIDLER, Anthony. *Pós-urbanismo*. In: Revista Gávea, vol.13, no. 13, Rio de Janeiro: Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1984.

Revistas

BASBAUM, Ricardo, COIMBRA, Eduardo (org). *Item: Revista de arte*, n.6, Rio de Janeiro: Espaço Agora/Capacete, 2003.

FERREIRA, Glória, VENANCIO FILHO, Paulo (org.). *Arte & Ensaios*, n.8, 9, 10, 11 e 12. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes. UFRJ, 2000-05.

Outros

RIBAS, Cristina. *Folheto de "Troco Azulejos"*. Belo Horizonte, 2004.